

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**  
**LINHA DE PESQUISA:**  
**TEORIAS DO TEXTO LITERÁRIO**

***TUDO PRETO E PRETO E BRANCO:***  
**UMA ALQUIMIA CULTURAL NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO**

**Beatriz da Silva Lopes Pereira**

**Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

***TUDO PRETO E PRETO E BRANCO:***  
**UMA ALQUIMIA CULTURAL NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO**

**Beatriz da Silva Lopes Pereira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura e Práticas Sociais.  
Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Brasília,  
maio/2018

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE LETRAS – IL**  
**DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

***TUDO PRETO E PRETO E BRANCO:***  
**UMA ALQUIMIA CULTURAL NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO**

**Beatriz da Silva Lopes Pereira**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. André Luís Gomes (PósLIT – UnB) – Presidente

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (FALE – UFMG)- Membro Externo

---

Prof. Dr. Rafael Livtin Villas Bôas (PROFARTES – UnB) – Membro Externo

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (PósLIT – UnB) – Membro Interno

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Glória Mgalhãese (PósLIT – UnB) – ( Suplente)

Brasília,  
maio/2018

*Às Mães Pretas*

*Mãe Preta*

*Pele encarquilhada carapinha branca*

*Gandôla de renda caindo na anca*

*Embalando o berço do filho do sinhô*

*Que há pouco tempo a sinhá ganhou*

*Era assim que mãe preta fazia*

*criava todo o branco com muita alegria*

*Porém lá na sanzala o seu pretinho apanhava*

*Mãe preta mais uma lágrima enxugava*

*Mãe preta, mãe preta*

*Enquanto a chibata batia no seu amor*

*Mãe preta embalava o filho branco do sinhô*

Toada de Caco Velho e Piratini.

Conjunto Tocantins-1943.



## AGRADECIMENTOS

O percurso e a elaboração de uma pesquisa é, quase sempre, um processo solitário de leituras e releituras, escrituras e reescrituras alimentado pelo desejo gostoso de procurar e identificar os achados a cerca de nosso objeto de estudo. Entretanto, nada se realiza, sem uma rede de colaboradores diretos e indiretos, alguns até desconhecidos, que nos facilitam a vida, de forma generosa e solidária. A todos agradeço, especialmente:

Ao *Prof. Dr. André Luís Gomes*, especialíssimo Orientador que, para além, muito além de seu compromisso acadêmico comigo, foi sempre o parceiro atento e o amigo infinitamente generoso, com quem tive o prazer de compartilhar as alegrias e os achados dessa pesquisa, e com quem pude sempre contar nos momentos de dificuldades ao longo do percurso de estudos e preparação desta tese.

Ao *Prof. Dr. Rafael L. Villas Bôas* pelo estímulo constante ao trabalho e a quem devo a rica e variada indicação bibliográfica sobre a presença do negro no teatro brasileiro; pelas aulas imperdíveis sobre Teatro Brasileiro, as quais alimentaram minha persistência para desentranhar as peças do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Agradeço, ainda, suas contribuições críticas ao aprimoramento dessa pesquisa, por ocasião do exame de qualificação, e a renovada e generosa acolhida ao nosso convite de participação nesta banca.

Ao *Prof. Dr. Vianney Cavalcanti Nuto* pelas apreciações sempre positivas ao meu esforço de pesquisar e entender os meandros da cultura brasileira. Agradeço também por aceitar o convite de participação nesta banca.

À *Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria da Glória Magalhães* pelas sugestões valiosas ao trabalho, por ocasião do exame de qualificação e por sua participação nesta banca.

Ao *Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre* pela sua gentil acolhida ao convite de participação nesta banca, tendo em vista sua atuação como pesquisador sobre performances e rituais afrobrasileiros, teatro negro e teatro latinoamericano.

Às Instituições de Pesquisa que me possibilitaram o acesso ao acervo de documentos, peças teatrais e publicações diversas: *Arquivo Nacional RJ, Biblioteca Nacional RJ, Instituto Moreira Salles e à SBAT- Sociedade Brasileiras dos Autores Teatrais-* representada pelo Sr. *Sérgio Roberto dos Santos*.

À minha “*Família Buscapé*”, irmãos, sobrinhos e agregados pelos afetos, pelo porto seguro emocional que me oferece amorosamente e pela compreensão às minhas ausências frequentes ao convívio familiar.

Ao *Eder*, amor guardado, por quarenta anos, entre os versos de um Camões não devolvido. Amor reencontrado no tempo dos que creem que ainda há tempo para o amor.

Às amigas cariocas, *Cristina e Zulêde*, pelo carinho e disponibilidade com que atenderam ao meu “socorro, lindas!” e foram prontamente fotografar as atas da SBAT RJ, constantes nos anexos desta tese.

À *Lucinha, Fabíula e Jonas*, pela força e pelo colo amoroso partilhados nesses quatro anos de estudo.

À *Luciana Barreto* que, para muito além do papel de revisora, de forma generosa, abraçou-me por inteiro, em meus “surto de fim de tese” e em minha quase absoluta incompetência digital.

À *Dona Antônia* pelo suporte doméstico, sem o qual eu não teria tranquilidade para trabalhar.

Finalmente e, sobretudo, agradeço a *Deus* e aos *protetores espirituais* que velam por nós nas agruras e alegrias de nossas escolhas.

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é trazer à cena a formação e a trajetória da Companhia Negra de Revistas, bem como analisar duas de suas peças – *Tudo Preto e Preto e Branco* – como uma experiência de teatro popular negro, cujo marco histórico dos anos 20 insere-a em um quadro de referências no qual se articulavam os debates sobre a mestiçagem brasileira. Esta tese procura, sobretudo, analisar os elementos estéticos de sua linguagem – polifonia, dialogismo, carnavalização, paródia, metalinguagem, ironia –, de sua estrutura e convenções como gênero revista, enfim, uma poética negra, identificando não somente as assimilações e ressignificações sobre a identidade brasileira, as relações entre raça e nação, presentes em seu discurso de afirmação, mas também as estratégias dramatúrgicas e cênicas como expressão de luta/desejo de se vincular à modernidade. Objetiva, ainda, oferecer uma abordagem desse fenômeno cultural, propulsor da indústria do entretenimento, como um espaço privilegiado de inserção sociocultural das camadas populares, especialmente do negro, a despeito de seu apagamento tanto pelos estudos literários quanto pela historiografia do teatro brasileiro. Entre os teóricos destacam-se, como as fundamentações mais recorrentes, João Roberto Faria, Neyde Veneziano, Mikhail Bakhtin, Lilia M. Shwarcz, Stuart Hall, Orlando Barros, além de estudos relacionados a teorias e métodos teatrais e outros acerca do negro no teatro brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro de Revista. Poéticas Negras. Identidade. Companhia Negra de Revistas. *Tudo Preto. Preto e Branco.*

## ABSTRACT

This research aims to bring to light “Companhia Negra de Revistas’s” (Black Magazine Company’s) formation and course, as well as to analyze two of its plays – *Tudo Preto e Preto & Branco* (*Everything Black and Black & White*) – as piece of experience within black’s popular theater, whose historic remarks in the 1920s puts it in a frame of reference for debates regarding Brazilian miscegenation. This thesis seeks, above all, to analyze its language aesthetic elements – such as polyphony, dialogism, carnivalization, parody, metalanguage, irony -, of its structure and conventions as magazine gender, ultimately black poetics, identifying not only assimilations and resignifications about Brazilian identity, the relations between race and nation, present in its discourse of affirmation, but also dramaturgic and scenic strategies as expression of fight and desire to belong to modernity. This work also aims to offer this cultural phenomenon suitable approach, for it is an entertainment industry propeller, thus a privileged space for social insertion of popular layers, especially towards black people, notwithstanding their erasure both among literary studies and Brazilian theater historiography. Between theorists we remark, as more recurring grounding sources, João Roberto Faria, Neyde Veneziano, Mikhail Bakhtin, Lilia M. Shwarcz, Stuart Hall, Orlando Barros, beyond studies related to theory and theater methods as well as others about black people in Brazilian theatre.

**KEY WORDS:** Magazine Theater. Black Poetics. Identity. Black Company of Magazines. Everything Black . Black & White.

## SUMÁRIO

<b>ATO I</b> .....	11
<b><i>OVERTURE</i></b> .....	12
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>I. PRÓLOGO</b> .....	19
<b>TEATRO BRASILEIRO: PALCO DE CONTRASTES E CONFRONTOS</b>	
Cena 1 – Tensões culturais no cenário teatral brasileiro no início do século XX .....	20
Cena 1.1 – A função civilizatória do teatro.....	24
Cena 1.2 – A “decadência” do teatro brasileiro.....	31
<b>II. COPLAS DE APRESENTAÇÃO</b> .....	39
<b>O TEATRO DE REVISTA NO BRASIL: A DRAMATURGIA “DE PERNAS PARA O AR”</b>	
Cena 2 – O Teatro de Revista em cena.....	40
Cena 2.1- As origens populares do teatro de revista.....	43
Cena 2.2 - Estrutura e convenções.....	47
Cena 2.3 –Entre Quiprocós, Forrobodós e Tro-lo-lós: o teatro de revista e outras práticas culturais.....	59
Cena 2.4 Dialogismo, Paródia e Carnavalização: transgressões e ressignificações na dramaturgia revisteira.....	68
<b>ATO II</b> .....	84
<b>III - QUADROS DE FANTASIA</b> .....	85
<b>A TRAJETÓRIA DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS NA RIBALTA DOS ANOS 20</b>	
Cena 3 – A presença do negro no teatro brasileiro e o (não) lugar da Companhia Negra de Revistas.....	86
Cena 3.1 - Cultura, Raça e Nação na dramaturgia da Companhia Negra de Revistas: <i>Tudo Preto, Preto e Branco, Carvão Nacional, Na Penumbra</i> .....	94
Cena 3.2 - A Companhia Negra de Revistas/A Ba-ta-clan Preta: “O coração de De Chocolat” .....	108
Cena 3.2.1 - De Chocolat: “Quando o preto é bom, é bom mesmo” .....	108
Cena 3.2.2 - A Ribalta dos Negros.....	115
Cena 3. 2. 3 - O Teatro Negro contra “os foros da civilização” .....	126
Cena 3.3 - Crítica à negrofilia na imprensa.....	131

<b>IV – APOTEOSE.....</b>	<b>141</b>
<b>TUDO PRETO E PRETO E BRANCO: POÉTICAS NEGRAS EM UMA DRAMATURGIA “FORA DO LUGAR”?</b>	
Cena 4 - Afirmação de identidades em <i>Tudo Preto e Preto e Branco</i> .....	142
Cena 4.1 <i>Tudo Preto</i> : “Uma constelação negra” do Prólogo à Apoteose.....	148
Cena 4.2 - Mãe-Negra: De monumento de “redenção nacional” à apoteose de <i>Tudo Preto</i> .....	173
Cena 4.2.1- Mãe Negra, Mãe Preta: “metáfora da inclusão” .....	175
Cena 4.2.2 – Mãe Negra, Mãe Preta: metáfora da “democracia racial” .....	187
Cena 4.3 - <i>Preto e Branco</i> : Como eles se divertem ... e como às vezes <i>dançam</i> .....	194
Cena 4.3.1 – Prólogo à curiosidade.....	197
Cena 4.3.2 – <i>Preto e Branco</i> em cena.....	198
<b>V – CAI O PANO.....</b>	<b>222</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>223</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>227</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>235</b>

&  
&& ATO I &&

*“O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e complementa-o. Purifica-o do dogmático, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura”.*

BAKHTIN, 2010, p.105.

&

**&& OUVERTURE &&**

*Minhas senhoras, meus senhores.*

*Os autores mandam dizer que a exemplo do que se faz*

*Em Paris, Londres, Nova York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, etc,*

*A revista que ides assistir é quase toda copiada.*

*Mandam dizer mais que, apesar disso,*

*receberão os seus direitos autorais...*

*como toda a gente que faz revistas...*

*Isto é o prólogo...*

*Prólogo da sinceridade.*

*Boa noite.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Rio-Paris*. Revista de Geisa Bôscoli e Paulo Magalhães, 1927. *Apud* FARIA, 2012, p.436.



## INTRODUÇÃO

Abrimos as cenas desta tese com um “prólogo à curiosidade”: por que ainda sabemos tão pouco sobre o mundo teatral brasileiro? Ou melhor, por que foram esquecidas tantas histórias e tantos atores sociais do teatro e das artes populares? Afinal o que interessa guardar e contar nos livros de História, Literatura e Teatro brasileiros? Perguntas tão óbvias, quanto necessárias e intrigantes, quando se trata de estudar o nosso teatro.

Nosso empenho, nesse sentido, foi dar voz aos “carpinteiros teatrais”, que ficaram perdidos na memória oficial do teatro brasileiro, nas versões históricas que insistem em excluir práticas culturais diferentes e conflitantes com os ideais estéticos de conceituados escritores e intelectuais. Ideais estéticos que procuravam aprisionar os vários significados das artes cênicas, em um modelo estreito de teatro, literatura e civilização.

Nas vozes desses sujeitos/personagens e de suas produções teatrais, sentimos “o gosto bom” da “mixórdia”, da “banalidade divertida”<sup>2</sup>, com que se apresentou o teatro de revista no transcurso desta pesquisa. E, em face disso, ampliou-se ainda mais o “desejo gostoso de procurar” e conhecer o nosso objeto de estudo, tomando a seguinte premissa em pauta: “A teoria é uma tentativa de saber algo que, por sua vez, leva a um novo ponto de partida em um processo sempre inacabado de indagação e descoberta; não é um sistema que precisa ser acabado, útil na produção do conhecimento.” (SOVIK, 2011 p.14).

É com essa provocação que iniciamos a apresentação dos resultados desta pesquisa. Olhar o objeto de estudo a partir de uma teoria que se concebe como um processo inacabado de indagação e descoberta tem muito mais a oferecer do que aquela visão que defende esquemas teóricos estáticos e fechados – como se todo problema pudesse e devesse remodelar-se para encaixar em seus constructos. A teoria como ferramenta, e não como fim, abre a possibilidade de se construir um conhecimento passível de questionamentos que irão produzir novas experimentações.

Nessa perspectiva, o objetivo principal desta tese, mais do que chancelar conceitos sobre teorias do teatro, foi investigar a formação e a atuação teatral da

---

<sup>2</sup> Visão de Alcântara Machado em que abarca o circo, a revista e a comédia carioca ligeira, como indicadores que, já na época, poderia se configurar como um dos inícios da modernização teatral brasileira pela “salvação popular” (*Apud*, RABETTI, 2007, p.35).

Companhia Negra de Revistas e a apresentação de duas de suas peças - *Tudo Preto e Preto e Branco* - criadas, produzidas e encenadas por “carpinteiros teatrais”, negociando a sua inserção artística e social no intenso debate acerca das relações entre raça, nação e identidade brasileira, no contexto dos anos 20. Para tanto, elegemos um eixo analítico-interpretativo que nos possibilitou situar os textos analisados em um campo mais amplo e variado de produção cultural, cuja apreensão do literário, nos textos e na dramaturgia em questão não se reduzem ao texto em si; o seu estatuto lítero-teatral se realiza na elaboração especial de sua linguagem articulada às suas estratégias cênicas e dramáticas, isto é, na sua poética, em estreita relação com os elementos do gênero revista, com o lugar da voz (a identidade negra) em que ressoa, na voz da autoria, a polifonia de outras vozes marginalizadas socialmente, mas simbolicamente centrais na produção de uma “identidade brasileira negra”.

O fato de nos debruçarmos sobre esse acervo disperso e praticamente ausente na historiografia “oficial” tanto da Literatura quanto do Teatro Brasileiro e silenciado por seus pares (TEN) pareceu-nos, por si só, relevante. No entanto, tal processo ganhou interessantes contornos quando apreendemos o contexto de construção de sua experiência e lugar no teatro brasileiro, assumindo a sua identidade negra com o conjunto de elementos simbólicos da “raça”, costurando, assim, uma posição, insistindo em dialogar e negociar o seu espaço nos ideários da identidade brasileira e mestiça, como uma “metáfora de inclusão racial”, antecipando e canalizando sentidos a discussões que, posteriormente, se tornariam centrais nas formulações teóricas acerca da mestiçagem e da democracia racial de Gilberto Freyre.

Nesse sentido, levantamos algumas questões: como os dispositivos complexos entre aproximações e distanciamentos socioculturais vão configurar a atuação artística desse grupo como expressão identitária na construção de um ideário de identidade brasileira? Em que medida essa companhia teatral de negros e suas revistas podem oferecer-nos um espelho da matéria social que se extravasa da realidade, ora se mescla, ora se sobrepõe aos preconceitos, forçando brechas, negociando sua inserção social, que se materializa em práticas socio-simbólicas não mais apenas como um sintoma das transformações que se operaria na história, mas como expressão dos dilemas vividos pela sociedade, que se desejava moderna e civilizada? E, ainda, que dilemas impõem aos agentes sociais envolvidos - artistas, autores, produtores, público - a produção desse discurso de identidade nacional, na hipótese de se aceitar a ideia de que eles também ajudaram a construí-lo e a disseminá-lo? Além disso, sendo uma experiência vivida e produzida por carpinteiros teatrais, procurou-se verificar em sua linguagem

dramatúrgica e cênica como eles utilizaram as estruturas e convenções do teatro de revista, e como foi possível (e difícil) aliar a materialidade do texto ao palco, como teatro popular negro, a partir de seu lugar periférico e marginal, étnica e socialmente, considerando a lógica do mercado de bens culturais.

Para elucidar tais questões, além de abordar outras tantas conexas ao tema central, recorreremos à pesquisa de fontes primárias, especialmente nos acervos de periódicos da Biblioteca Nacional//RJ e sua Hemeroteca Digital, nos Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Distrito Federal, (caixa 40, nº891), Arquivo Nacional/RJ, no Acervo de Pixinguinha no Instituto Moreira Salles/RJ, nos Arquivos da SBAT e de suas Revistas de Teatro.

Como suportes teóricos principais ao desenvolvimento do trabalho destacamos as obras: *Teatro de Revista no Brasil*, de Neide Veneziano; *Corações de Chocolate: A História da Companhia Negra de Revistas*, de Orlando de Barros e *Um espelho no palco* de Tiago de Melo Gomes. Entre as referências que compõem a pesquisa, compreendendo tanto a história do teatro brasileiro quanto os teóricos que fundamentaram a nossa análise, destacam-se *História do Teatro Brasileiro*, de João Roberto Faria; *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, de Stuart Hall e Liv Sovik; *Racismo no Brasil*, de Lilia Moriz Schwarcz; *A invenção do cotidiano - Artes de Fazer*, de Michel Certeau; *Estética da Criação Verbal* e *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin.

Assim, a apresentação da tese está dividida em quatro capítulos distribuídos em dois Atos e estruturados a exemplo de uma Revista, com: Ato I - *Overture*, Prólogo, Coplas de Apresentação; Ato II - Quadros de Fantasia e Apoteose, desenvolvendo-se os assuntos em cenas que constituem o todo do “espetáculo”.

Após a abertura do **Ato I** e da ***Overture***, passamos ao desenvolvimento do trabalho propriamente dito.

No **Prólogo**, em “Teatro Brasileiro: Palco de Contrastes e Confrontos”, procuramos enfocar os principais pontos das tensões culturais no cenário do teatro brasileiro no início do Século XX, em decorrência do surto civilizatório de urbanização, dos avanços tecnológicos e das mudanças radicais nos hábitos sociais das cidades, em face do processo de modernização. Destacamos, nesse contexto, “A função civilizatória do teatro” e os diversos contornos da visão sobre o teatro como “escola de civilidade” recorrentes nos discursos de nossos intelectuais e artistas da época. E, ainda, outro ponto de tensão da época, que aponta para a “Decadência do teatro nacional” figurando como tema entre as principais preocupações nos debates intelectuais, sendo atribuída

ao teatro de revista, entre outros fatores, a responsabilidade pela degeneração do nosso teatro.

Em **Coplas de Apresentação**, dispomos “O Teatro de Revista: uma dramaturgia ‘De pernas para o ar’”, no qual apresentamos as principais temáticas das revistas e as concepções equivocadas sobre o gênero tido como ligeiro, digestivo, e sem valor literário na tradição da crítica teatral brasileira, bem como a revisão crítica sobre o tema, proposta por Neyde Veneziano. Abordamos ainda as suas “origens populares” bem como sua “estrutura e convenções”, destacando as suas “relações com outras práticas culturais” e os “aspectos centrais de sua linguagem” que se articulam, principalmente, na paródia e na carnavalização, como recursos de transgressão e ressignificação de discursos e contextos, em virtude de seu caráter cômico, comprometido com o riso e a diversão.

Abrimos o **Ato II**, desenvolvendo a análise do objeto principal desta pesquisa: A trajetória da Companhia Negra de Revistas, de De Chocolat, seu principal articulador, e as poéticas negras de duas de suas peças *Tudo Preto e Preto e Branco*.

Em **Quadro de Fantasias** “A trajetória da Companhia Negra de Revistas na ribalta dos anos 20”, reportamo-nos à questão: “O negro no Teatro Brasileiro e o (não) lugar social da Companhia Negra de Revistas” naquele contexto, na qual procuramos identificar a presença do negro no teatro brasileiro, o seu apagamento e o seu gradual aparecimento a partir dos discursos do projeto civilizatório que se fundaram no Século XIX e se espalharam pelo Século XX, relacionando esse processo ao surgimento da Companhia Negra de Revista e seus espetáculos, considerando o seu (não) lugar social, as práticas artísticas de afirmação de identidades e as negociações de sua inserção social, no cenário dos anos 20.

Na sequência, aprofundamos a análise das relações entre “Cultura, Raça, e Nação e a formação dramaturgicada Companhia Negra de Revista”, à luz de referenciais teóricos associados ao tema, destacando o papel da companhia no quadro de referências sobre a mestiçagem brasileira e a identidade nacional, na própria produção teatral da companhia na sequência de peças: *Tudo Preto, Preto e Branco, Carvão Nacional, Na Penumbra*.

Em seguida, em “A Companhia Negra de Revistas/A Ba-ta-clan Preta: o Coração De Chocolat” são abordados aspectos relativos à trajetória artística de De Chocolat, a sua singularidade como cançonetista, dançarino, dramaturgo e poeta popular negro e a sua participação ativa no circuito de entretenimento no Rio de Janeiro e também em Paris. Relacionar a sua trajetória com a formação da Companhia

Negra de Revistas, o desmembramento na Ba-ta-clan Preta, o percurso dos espetáculos das Companhias no Rio e em São Paulo, seus conflitos, dilemas e interdições racistas da SBAT à viagem da Companhia para a Argentina, fato que acarretou a sua dissolução.

Ainda nesse quadro, apresentamos a análise sobre “As críticas à negrofilia na imprensa” que, em perspectiva comparada, busca identificar as relações e as influências Europeias e Americanas na ascensão da arte negra brasileira e a formação da Companhia Negra de Revistas nesse contexto, ressaltando como a representação dramaturgic negra irá canalizar a repercussão e as críticas racistas à negrofilia na imprensa da época.

No último quadro, **Apoteose**, apontamos as singularidades de “*Tudo Preto e Preto e Branco*: poéticas negras em uma dramaturgia ‘fora do lugar’”. Para tanto, em “Afirmção de identidades em *Tudo Preto e Preto e Branco*”, à luz dos pressupostos teóricos dos Estudos Culturais sobre identidade e dos argumentos que fundamentaram “Uma ideia fora de lugar”, de Roberto Schwarz, analisamos o processo de afirmação de identidades na formação da Companhia e na encenação de suas peças, como um discurso dramaturgic que capta os descompassos e ambiguidades da matéria social racista e do debate sobre identidade nacional mestiça, reelaborando as percepções de sua experiência histórica em diálogo permanente com seu contexto sociocultural. Assim, nos limites dessa interação, produz uma síntese estética de representação da “identidade negra brasileira”, articulando-a com sua identidade artístico-cultural, num empenho de ir além dos contornos estabelecidos pelas concepções racistas da época.

Desse modo, na análise de “*Tudo Preto*: uma “constelação negra” do Prólogo à Apoteose” apresentamos os principais quadros da peça, cotejando o texto original e os registros das crônicas e críticas jornalísticas, disponíveis nos arquivos e na bibliografia citados, elaborando um recorte analítico-interpretativo que procurou conjugar os aspectos textuais e os intertextuais que se materializaram em sua linguagem dramaturgic como teatro de revista, bem como procurou identificar a construção do discurso de afirmação negra, reivindicado pela peça. Outro aspecto abordado em nossa análise refere-se à expressão de ideias e à caracterização de personagens, em diversos quadros da peça, estabelecendo vínculos com as experiências da modernidade.

Em “Mãe Negra: De monumento de ‘redenção nacional’ à Apoteose em *Tudo Preto*”, o texto da peça indica, mas não apresenta a descrição da Apoteose, denominada “Mãe Negra”. Entretanto, fundamentamos nossa análise sobre a “Mãe Negra” de De Chocolat, em conjunto com outros textos e o contexto dos anos 20. Isso nos permitiu identificar a maneira peculiar com que o autor, em consonância com as características

revisteiras e com os modos concretos de produção artística popular, articulou processos históricos e artísticos de sua atuação e sua produção teatral, a um intenso debate na sociedade e na imprensa da época, sobre a construção de um “Monumento à Mãe Preta”, transpondo-o para a forma estética da peça, como expressão de “afirmação da raça”. Esses aspectos, entre outros, tornaram-se relevantes, por ter sido possível captar a “metáfora de inclusão” negociada por atores sociais da “raça negra”, naquele momento, e as percepções diversas sobre a questão do negro na sociedade da época, tanto na recepção da peça e da apoteose, em particular, quanto no debate sobre o monumento registrado na imprensa, por importantes autores como Benjamin Costalat, Coelho Neto e Origenes Lessa. Julgamos ser pertinente, também, relacionar, ao contexto da peça, uma análise comparada das ressonâncias entre os discursos de 1926 e o que perpassa a obra de Gilberto Freire, particularmente os parágrafos iniciais da parte IV de *Casa Grande e Senzala.*, de 1933. Foi objeto de investigação, ainda, as formas como a imprensa negra paulista e posteriormente a Frente Negra Brasileira se apropriam também desse debate, disputando essa temática até a década de 50, quando, finalmente, o monumento é construído em São Paulo, pelo governo Jânio Quadros.

Ainda nesse quadro em “*Preto e Branco: como eles se divertem ... e como, às vezes, ‘dançam’...*” buscamos apresentar um recorte das tensões e embates vividos por De Chocolat associados à sociedade com Jaime Silva, a disputas autorais e às perseguições racistas empreendidas por alguns setores da imprensa, que interferiram no processo de produção e apresentação do “malogrado” espetáculo. Em seguida, em “Um prólogo à curiosidade” levantamos alguns questionamentos sobre a autoria da peça associados à poética de De Chocolat. Fechando a abordagem do quadro, em “*Preto e Branco em cena*” analisamos alguns quadros da peça, evidenciando os discursos de afirmação da raça na alegoria nacionalista sobre as riquezas do Brasil, nas raízes da tradição africana dos ritmos modernos, e as relações entre dialogismo e os efeitos irônicos na produção da concepção carnavalizada da peça.

Para finalizar, tecemos as considerações finais da pesquisa sobre essa pioneira experiência de teatro negro popular, representada pela Companhia Negra de Revistas/Ba-ta-clan Negra, por seu idealizador De Chocolat e pelos espetáculos encenados, a fim de mostrar como esses artistas populares articularam seus “modos de fazer”, sua atuação artística às diversas formas de afirmação de sua identidade negra, negociando não só sua inserção no disputado circuito do entretenimento, como também, em sentido mais amplo, sua inserção social como cidadão integral do país naquele contexto dos anos 20.

Senhoras e Senhores, apresentado o prólogo desta tese, convidamos o respeitável público a tomar os seus devidos lugares, porque o espetáculo vai começar!

&  
&& PRÓLOGO &&



<sup>3</sup> Disponível em: <http://giscreatio.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 ago. 2016.



## TEATRO BRASILEIRO: PALCO DE CONTRASTES E CONFRONTOS

### Cena 1 – Tensões culturais no cenário teatral brasileiro no início do século XX

Sabendo-se que não se pode estabelecer uma delimitação muito rigorosa para as épocas históricas em qualquer plano – quer literário, quer social ou político –, o recorte sobre o teatro musicado, ora retratado, estabelece vínculos com os tempos iniciais da República, em um período que se estende, na verdade, do início da campanha abolicionista, por volta de 1870, o qual se prolonga até a década de 1920, e mesmo até 1930, como nos parece pertinente.

Não obstante, em nossa abordagem, é possível denominar esse recorte histórico-cultural de *Belle Époque tropical*, considerada uma espécie de síntese do século XX, com suas singularidades brasileiras, com os seus encantos e desencantos com a modernidade, sem dúvida, período polêmico e ambíguo, porém igualmente afirmativo, em que o país, entre “angustiado e ansioso para reconhecer certa brasilidade”<sup>4</sup>, busca rever o seu passado e projeta um novo futuro em que, na visão do crítico Roberto Schwarz, tudo parecia “começar do zero: aqui o nacional se constrói por subtração”<sup>5</sup>. Nesse sentido, cada contexto cria novas formas de imaginar o país e tenta apagar o que existia até então; embora, nesse momento, figurassem mais acentuadamente as ambivalências:

[...] parecia ter chegado a hora de buscar modelos de identidade nacional, construídos a partir do sementeiro das especificidades: a então surrada mestiçagem que de biológica vira cultural. [...] o passado a conviver com o presente; maxixe e lundu com música clássica, cordel com literatura acadêmica, transporte acelerado com o ritmo no lombo do burro; um país urbano ladeado pela realidade isolada dos sertões distantes; exclusão social com processos de inclusão; clientelismos combinados a processos até então desconhecidos de institucionalização política e social. [...] período afirmativo na batalha por direitos, pela construção da distinção entre as esferas públicas e privadas, pela luta de reconhecimento da cidadania (SCHWARCZ, 2015, p. 350).

Nas décadas iniciais do século XX, acentua-se o surto civilizatório de

---

<sup>4</sup> SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.350.

<sup>5</sup> SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?* São Paulo *apud* SHWARCZ, Lilia, 2015, p. 350.

urbanização, os avanços tecnológicos mudam radicalmente os hábitos sociais das cidades e os fervores culturais estimulam a procura por novas formas de entretenimento. Nesse contexto, a rua se convertia em local privilegiado, recebendo a moda, o footing, a vida social, mas também as manifestações políticas e as expressões da cultura popular.

Os desdobramentos das transformações tecnológicas, com a difusão da industrialização, dos potenciais energéticos da eletricidade e dos novos meios de comunicação e transportes, tornaram-se um fator cada vez mais decisivo na definição das mudanças e configurações das metrópoles. Assim, as inovações tecnológicas alteravam as estruturas econômica, social e política da sociedade e mudavam, ao mesmo tempo, a condição de vida das pessoas e as rotinas de seu cotidiano, tornando mais confortável e aproveitável o tempo do cidadão – o bonde, o automóvel, o telefone, o fonógrafo, o rádio, o cinema modificavam, desse modo, os ritmos e os ritos de viver e conviver na metrópole. Os indivíduos saíam do recato e discrição dos casarões coloniais e ganhavam as ruas, as praças, os cafés, os bares, os salões, os teatros, os cinemas, as agremiações recreativas. Como parte das rápidas mudanças, o consumo cultural ia impondo-se como valor da modernidade. Por um lado, o usufruir das belas-artes nos salões e teatros: óperas, exposições, recitais, conferências; por outro, gente de vida boêmia e de poucos recursos, buscando novas formas de entretenimento: a mágica do cinematógrafo, o teatro, as rodas de samba e de choro, o carnaval e os festejos de rua, tudo isso ganhava significações especiais no burburinho da *urbe*. Acrescentavam-se a esses fervores culturais as ideias das vanguardas modernistas, polemizando os seus valores estéticos e “postulando o culto à máquina, à força e ao dinamismo, associado à indústria e à celebração estética da velocidade, da fragmentação e o choque permanente de forças do espetáculo moderno da grande cidade” (SUBIRATS, 1993, p.13).

As experiências com a modernização da cidade, a partir dos avanços tecnológicos e as manifestações artísticas e culturais diversas, entrecruzavam-se nos espaços urbanos em diálogos, aproximações e resistências, pontos e contrapontos, consensos e conflitos, com as representações sociais tanto na percepção e no comportamento do cidadão da *urbe*, quanto nos registros de seus artistas.

Ao correr os olhos sobre as crônicas, notícias dos jornais e revistas da época, e sobre os registros da variedade de diversões oferecidas ao público, percebe-se que o consumo cultural da sociedade estava relacionado a um novo *modus vivendi* compulsoriamente adaptado à metrópole. Nesse sentido, a efervescência, o fugaz, o

efêmero, a agitação e a pressa refletiam uma realidade que modificava radicalmente a percepção e a sensibilidade humanas, alterando o imaginário e a subjetividade das pessoas, como bem havia registrado Georg Simmel em seu ensaio “A Metrópole e a Vida Mental”, publicado em 1902<sup>6</sup>.

Também Nicolau Sevcenko aponta para essas alterações no comportamento das pessoas, em função da modernização e das influências tecnológicas das metrópoles, em seu estudo “A Corrida para o século XXI”, quando registra a relação entre máquinas, massas, percepções e mentes nas décadas iniciais do século XX:

Esses dois fatores associados – aceleração dos ritmos cotidianos, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas, pululando ao redor- irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas. A supervalorização do olhar, logo acentuada e intensificada pela difusão das técnicas publicitárias, incidiria, sobretudo, no refinamento da sua capacidade de captar o movimento, em vez de se concentrar, como era o hábito tradicional, sobre objetos e contextos estáticos (SEVCENKO, 2001, p.64).

Desse modo, a mudança de comportamento nos hábitos e ritmos pessoais e sociais, entre outros aspectos, resultava em estímulo à interatividade sociocultural: as pessoas precisavam ver e serem vistas, o consumo cultural operava uma transformação radical nos costumes mais provincianos e recatados para um transitar quase que compulsório pelos espaços culturais, como um frenesi na busca pelo entretenimento. Esse fenômeno cultural, denominado por diferentes teóricos de “a revolução do entretenimento” tem como pano de fundo a dissolução ou a descontextualização da cultura popular tradicional.

Em suma, a cultura vira mercadoria e, para compensar o empobrecimento social, cultural e emocional, essa “indústria” fornece fantasia, desejo e euforia. Assim, a efervescência das manifestações e eventos culturais oferecidos ao público, além de outros aspectos, vai promover o deslocamento e o trânsito dos atores sociais pelos diversos espaços culturais da cidade e imprimir novos significados e formas de interação entre as artes, os artistas e o público.

Os reflexos dessas transformações aceleradas e do avanço tecnológico, nas manifestações culturais da época, acabam por ganhar visibilidade na literatura,

---

<sup>6</sup> SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

particularmente por meio dos registros de nossos intelectuais, cronistas, caricaturistas e dramaturgos. Em meio a essas mudanças, a imprensa moderniza-se, o teatro populariza-se e, além de se constituir como suporte estratégico de circulação do novo a serviço do mercado, também, como espaços midiáticos da modernidade<sup>7</sup>, produzem e reproduzem um olhar crítico e estético (crônicas), mas também dessacralizado (crônicas humorísticas, teatro cômico) acerca do cotidiano da cidade e seus tipos humanos, ora enaltecendo, ora se contrapondo à redefinição do padrão cultural e espacial da cidade.

Nesse aspecto, o artista não é só um observador, um testemunho da sua contemporaneidade, quando capta o instante e o fixa em sua linguagem artística, mas, sobremaneira, um agente formador de opiniões como crítico da cultura e da sociedade de seu tempo.

Assim, estabelecendo-se a ponte entre a cena e a rua, destacamos o Teatro de Revista, vertente do teatro musicado, que se consolida como uma das mais férteis e diversificadas experiências culturais da modernidade<sup>7</sup> no cenário teatral brasileiro da *belle époque* tropical, constituindo-se uma forma de representação privilegiada da história da sociedade brasileira, particularmente naquela época de tantas novidades, contrastes e estranhamentos, a exemplo do que observa o crítico e cronista Benjamim Costallat, escrevendo, pouco depois da Primeira Guerra, com o seu humor irônico:

Vivemos no século da eletricidade. No século da síntese. Sintetizar é reduzir. O telegrama sintetiza o espaço e o telefone sintetiza o tempo. E tudo nos ajuda a sintetizar- o automóvel, a locomotiva, o aeroplano, a telegrafia sem fio... a anedota. Tudo é mais rápido e mais sintético neste século. Até os suicídios [...] (COSTALLAT, 1923, p.160 *apud* SALIBA, 2002, p.18).

Ressalte-se, ainda, que se encontra presente, nas décadas iniciais do século XX, a herança oitocentista de um teatro preocupado com a nacionalidade e a presença de uma estética realista, que entende o teatro como um dos elementos fundamentais daquela construção e irá valorizar o “grande teatro” e a “alta cultura”, vistos como contribuintes do processo civilizatório, como enunciadores de valores estéticos fundados nos moldes europeus. Por outro lado, a diversidade cultural, as apropriações e ressignificações promovidas por grupos de intelectuais-carpinteiros e carpinteiros

---

<sup>7</sup> Marshall Berman observa que é da “sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização”. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 26.

teatrais<sup>8</sup>, e por homens livres e menos favorecidos socialmente, que, embora de forma marginal, encontram o seu lugar na atividade teatral e se fazem notar na cena cultural da cidade, articulando-se simultaneamente nesse contexto.

### **Cena 1.1 – A função civilizatória do teatro**

Há muito, a “função civilizatória” do teatro consagrara-se como recorrente discurso de nossos intelectuais e artistas. Tributário da modernidade, o teatro brasileiro vai ganhando contornos variados, fazendo emergir uma multiplicidade de experiências nas relações entre autor, ator, público e mercado, tornando casa vez mais visíveis as características de nossa sociedade e suas contradições. E, nesse particular, o teatro como “escola de civilidade” apresentava contornos diversos.

O cenário teatral brasileiro, entre meados do século XIX e o início do século XX, esteve associado a ciclos econômicos, suscitando a convergência de melhorias em torno das casas de espetáculo (iluminação, bonde, calçamento), para inserir-se no circuito de espetáculos internacionais. O Teatro se constituía em um símbolo visível e aparente do progresso cultural para as elites emergentes e periféricas propiciando por algumas horas o apagamento das distâncias com a Europa civilizada.

A construção de um teatro e a possibilidade de se assistir às companhias internacionais deveriam oferecer a sensação de fazer parte da nova sociedade (burguesa, liberal, capitalista e técnica). Desse modo, a frequência constante aos espetáculos constituía-se em uma espécie de *escola de civilidade*.

Grande parte do que se sabe sobre o cenário teatral e cultural desse período vem de notas, anúncios e crônicas publicadas em jornais e revistas da época, das peças de teatro com alusões metalinguísticas dos romances, contos e livros de memória. Compõem uma série de textos com autorias e propósitos diversos, que se referiam a espetáculos, atores e atrizes e casas teatrais. À questão teatral presente nessa produção, espalhada por periódicos e com diversos interlocutores, mesclavam-se informação, opinião, ideologia e imaginação. Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Arthur Azevedo e, no contrapelo, Lima Barreto configuram exemplos de autores que deixaram importantes contribuições a respeito do teatro no Brasil.

---

<sup>8</sup> Tem-se que o termo carpinteiro ligado ao teatro, na acepção aqui referida, surge no século XIX, com o advento do Alcazar, para distinguir aqueles que faziam teatro ligeiro e digestivo dos que faziam teatro sério. Denominação associada à situação de marginalidade desses intelectuais e artistas, por estarem fora do circuito hegemônico da cultura de elite, mais especificamente do teatro.

Nas suas *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878)<sup>9</sup>, publicadas em folhetins semanais no Jornal do Comércio, Joaquim Manuel de Macedo reiterava esse pensamento da época do teatro como escola da civilidade:

E o satânico Alcazar, que de balde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular. Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância. Positivamente assim não é. No teatro pode-se tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo (MACEDO, 2005, p.157).

As críticas de Macedo eram direcionadas em especial ao Alcazar, conhecido como Lírico Francês, em que se apresentavam trocadilhos obscenos, canções, atrizes seminuas, os quais moldavam o gosto do público, afastando-o de bons espetáculos: “A influência epidêmica, pernicioso, palustre do Alcazar foi tal que Rossi e Salveni tiveram no Rio algumas noites quase sem público” (MACEDO, 2005 p.157).

Na sua vasta produção de crônicas (1859-1900), Machado de Assis costumava comentar a cena teatral brasileira, entremeando seus comentários como questões políticas e acontecimentos da semana. Machado afirmava que o teatro se constituía em uma “escola da civilidade” e que, em um país como o Brasil, carente de escolas, todas elas eram bem vindas.

Esse pensamento dominante creditava ao teatro, ao jornal e à produção literária a função de ilustrar a sociedade e de divulgar os valores burgueses e liberais tão desejados. Segundo Machado, havia em sua época uma preferência do público pelas óperas cantadas em italiano, certo desinteresse pelo teatro dramático e poucos espetáculos nacionais, levando o crítico a tratar com benignidade essa escassa produção “a fim de não levar aflição ao aflito”<sup>10</sup>.

O público brasileiro acostumado com os espetáculos de ópera tinha transformado a ida ao teatro em um desfile de roupas, em um jogo de ver e ser visto. Essa vida social se apresentava como importantíssima para que os membros da nobreza, da alta sociedade e de setores médios da sociedade (funcionários públicos, advogados, médicos, militares) pudessem, por exemplo, se conhecer e se casar dentro

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Edições do Senado Federal. Vol.41, 2005. Acesso em: 05 mar. 2016.

<sup>10</sup> ASSIS, Machado de Assis. *Ao Acaso (Crônicas da Semana)* In: Diário do Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1865. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.

do próprio seu grupo social.

O teatro constituía-se, então, em um espaço de sociabilidade, exibição e de apuração da civilidade. Nessa perspectiva, Machado de Assis associava o interesse do brasileiro pelo teatro à moda, pois ambos tinham as suas regras ditadas por Paris:

Em matéria teatral, orçamos pela alfaiataria: é de Paris que nos chegam as modas. Paris teatral é como os seus grandes depósitos ou armazéns de roupas: tem de tudo, para todos os paladares, desde o mimoso até o sangrento passando pela tramóia. (*Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1877)<sup>11</sup>.

De acordo com Scheffel (2011), no início do século XX, os espetáculos teatrais mantinham no Rio de Janeiro o prestígio social, sendo comuns turnês de companhias estrangeiras vindas de Portugal, Espanha, Itália e França, que se aproveitavam dos avanços da navegação, que tinham reduzido, pela metade, o tempo das viagens entre a Europa e a América. As especulações financeiras da época do Encilhamento, os lucros obtidos com o café e o crescimento da máquina burocrática na capital federal criaram, de uma hora para outra, um público – diminuto, porém interessado nas coisas do teatro. A maioria dos jornais contava com uma coluna dedicada exclusivamente à arte dramática, com programação, resenha, crítica, reclamações e histórias curiosas que ocorriam nas salas de apresentação.

Na coluna sobre Teatro que manteve na *Gazeta de Notícias* entre 1894 e 1908<sup>12</sup>, Arthur Azevedo fazia um balanço do número de peças apresentadas no ano anterior: “houve, no Rio de Janeiro, nos teatros propriamente ditos, 1006 espetáculos, sendo: 202 no Recreio Dramático, 234 no S. José, 223 no Apollo, 106 no Lucinda, 95 no Lírico, 54 no S. Pedro de Alcântara e 2 no Éden-Lavrado” (AZEVEDO, 1904 *apud* NEVES, 2002). Ou seja, uma média de dois espetáculos por noite, em uma cidade com 800 mil habitantes, sendo que 200 mil deles em condições precárias, e um público espectador que não deveria chegar a 3% da população. Eram muitas as casas teatrais, porém de qualidade questionada pelos artistas que reclamavam da iluminação, da acústica, do comportamento do público ou da ausência dele.

Arthur Azevedo apontava essas situações que depunham contra a nossa civilização: as cadeiras desconfortáveis, a algazarra da molecagem das torrinhas, o

<sup>11</sup> ASSIS, Machado de Assis. *História de Quinze Dias. Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1877. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.

<sup>12</sup> In: Larissa de Oliveira Neves. *O teatro: Artur Azevedo e as Crônicas da Capital Federal - 1894-1908*. Dissertação de Mestrado, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 15 mar. 2016.

barulho vindo do exterior do teatro, a promiscuidade nas galerias, os chapéus das grandes damas que atrapalhavam a visão do espetáculo e a insuficiência de bondes para as casas teatrais, fazendo com que os cocheiros cobrassem preços exorbitantes:

Uma das causas do afastamento do público dos nossos teatros são as massadas a que obrigam as dificuldades de condução. D'antes, para evitar a demora do bonde, as famílias voltavam de carro, os cavalheiros de *tilburi*, e isso não lhes custava um grande sacrifício. Hoje, só as pessoas abastadas podem *rouler voiture*; cocheiros de praça tornaram-se de uma exigência feroz e sustentam que depois de certas horas da noite não há tabela: o preço é o que eles quiserem – e não há nada mais desagradável que discutir com cocheiros (AZEVEDO, 1902 *apud* NEVES, 2002, p. 425).

A imagem de pessoas vestidas com luxo e pompa tendo que se locomover para o teatro de bonde, quem sabe dividindo espaço com aquele um quarto da população de “pés no chão”, ou em carros de praça precários e tendo que discutir o preço com cocheiros depois de assistir a uma ópera italiana é representativa daquela “modernidade” problemática. Em uma sociedade que deseja estar *pari passu* com a Europa, a existência de uma vida cultural noturna denunciava deficiências nos transportes, iluminação e policiamento da cidade.

Narrada pelos cronistas brasileiros da época, essa polêmica talvez se explicasse pela natureza de alguns espetáculos apresentados nessas mesmas casas (números de circo, hipnotismo) que tanto agradavam ao público, ou o aspecto improvisado destas unidades, que não foram projetadas para esse fim, como o *Teatro Lírico* que “por mais que o atamanquem, não consegue disfarçar o seu aspecto de hipódromo” (AZEVEDO *apud* NEVES, 2002), ou se explicasse pelo ecletismo do público – deseducado nos chamados cafés-concerto, ou por lembrar um circo, tendo inclusive trapézios no alto de seu teto.

A despeito dessas dificuldades, o Teatro continuava exercendo uma forte influência nos hábitos sociais das classes que podiam frequentá-lo, ditando modas, impondo costumes e criando distinções sociais entre os diferentes segmentos que assistiam às peças. Lima Barreto, por exemplo, mesmo dizendo-se pouco afeito às coisas do Teatro, não deixou de manifestar certas implicâncias com Arthur Azevedo, que, no seu entendimento, “tentara impor-se como dono da opinião acerca dos assuntos do teatro” (BARRETO, 2004, pp. 475-479); e com a municipalidade que armou “um teatro cheio de mármore, de complicações luxuosas, uma teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços” (2004, p.71).



Para Lima Barreto, o Rio de Janeiro não deveria ter investido em um grande teatro no centro da cidade (debate sobre a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), já que estava fadado a ficar vazio, desestimulando os atores e inviabilizando os espetáculos que jamais se pagariam. “Lima Barreto achava que seria mais interessante investir em pequenas salas em diferentes pontos da cidade, inclusive nos subúrbios, oferecendo espetáculos variados e que, aos poucos, educariam o público” (SCHEFFEL, 2011, p.189). Obviamente, em uma capital que passava por medidas urbanizadoras, voltadas a dar um aspecto mais moderno à cidade, a ideia de Lima Barreto não encontrava ressonância.

Em suas reflexões sobre o teatro, Lima Barreto via a necessidade de síntese e de estudo para a criação artística. O teatro oferecia ao autor a possibilidade de, no espaço sintético de uma sala de apresentação, colocar em contraste parcelas significativas da sociedade brasileira do período, articulando, em dois tempos distintos, o gosto pelo teatro, como um traço de união que podia oferecer contrastes, continuidades, e a estagnação da vida política e cultural do Brasil. A tão desejada função do teatro como escola da civilidade apresentava contradições, pois a sede de competição e distinção social ganhava força naquele espaço, deixando mais evidentes os aspectos periféricos e dependentes do país.

Em crônica de 1903, intitulada “Ópera ou Circo?”, publicada na *Revista Tagarela*, Lima Barreto comentava a frase do Sr. Antonie, diretor da Companhia Teatral de Gabriele Réjane, sobre o aspecto de circo do *Teatro da Velha Guarda*.

Contextualizando historicamente, Scheffel sintetiza que esse teatro fora inaugurado em 20 de junho de 1871(2011, p.190), tendo sido utilizado durante mais de uma década pelo *Circo Olímpico* (1857). Em 1875, por despacho Imperial, passou a se chamar *Teatro Imperial D. Pedro II*. Em 1890, devido à proclamação da República e para ocultar as suas origens monárquicas, teve o seu nome mudado pela última vez para *Teatro Lírico Fluminense* – o que não impedia que a população fluminense o chamasse de D. Pedro II. Essas sucessivas mudanças de nomes de um estabelecimento ou de um espaço público (ruas, praças) foram motivadas por episódios históricos marcantes entre meados do século XIX e início do século XX, como a Guerra do Paraguai. Diversos desses nomes novos existiam apenas para municipalidade, pois a população preferia a denominação consagrada pela tradição.

Assim, o *Teatro Lírico Fluminense* servia para Lima Barreto como um sintoma

da superficialidade dessas alterações. Na referida crônica de 1903, Lima Barreto comentava alguns aspectos pitorescos do *Teatro da Velha Guarda*, como as barras de ferro hercúleas, que atravessavam a sala, lado a lado, denunciando o antigo uso circense do espaço e o detalhe de uma imagem em que heráldicos dragões sopesavam o espadagão da República, que tão bem se justapôs à esfera armilar do Império. A junção ocasional, ou por descuido dos administradores do teatro daqueles dois emblemas, denunciava o entrelaçamento entre o presente republicano e o passado monárquico, pois aquela casa de espetáculos continuava a receber os setores dirigentes do país, os quais, em essência, não tinham mudado, mas apenas sofrido acréscimos de setores emergentes devido às necessidades da cidade letrada.

O *Teatro da Velha Guarda* revelava, portanto, um interessante jogo de duplos (ópera/circo, monarquia/república), que se confundiam e se mesclavam, sendo que a única diferença existente entre os pares era a nova designação que se opunha à antiga. Era essa dualidade que sintetizava movimentos típicos de nossa vida social, como explicava o cronista:

Creio que me expliquei mal. Naturalmente acham os períodos acima nebulosos por demais; mas exemplificar-me-ei para melhor compreensão.

Supondo: Largo do Machado, num barracão de quintal, canta-se a Marcha de Cadis, se está o *high-life* de casaca – que é?

- É o Lírico.

Mas por que é Lírico? Porque... Porque... Porque se está de casaca... Imaginai: no bonde (de ceroula ou não), viajam uma senhora e cavaleiro, ambos trajando vestuários de preço, a soberba capa da senhora faz pedante ao elegante sobretudo do senhor; ao vê-los perguntareis:

- Que diabo! Tão ricamente vestidos em bonde de 200 rs.! Que diabo! Que será?

- É o Lírico, respondo eu. Compreenderam?

É o Lírico sob o aspecto... diga-se... sob o aspecto subjetivo. Sob o aspecto objetivo o símile é perfeito; vejamos: em começo é pleno capinzal, ao depois umas paredes adelgaçam-se formando o barracão de circo, mais depois uma fachada pretensiosa acaba a edificação – eis o Lírico (BARRETO, 2004, pp. 66-67).

Scheffel registra ainda que tal dualidade estendia-se aos espectadores que, apesar de frequentarem aquele espaço sofisticado e de pertencerem aparentemente a uma elite, não podiam ocultar alguns índices de pobreza e subdesenvolvimento típicos de um país periférico: assistindo a um espetáculo internacional, vestidos com uma elegância importada ou copiada da Europa, mas chegando num bonde de 200 réis(2011, p.192). A diferença dos pés-no-chão, citados por Bilac em crônica de 1907, para os “sem

ceroula”(sem dinheiro) de Lima Barreto é evidente: os pés-no-chão, pertencentes aos grupos populares, não podiam esconder sua condição e tinham seu trânsito normatizado nas ruas centrais da cidade, enquanto os “sem ceroula” desfilavam livremente pelos ambientes elegantes, colhendo frutos dessa sua exposição (uma negociata, um casamento vantajoso, um tema para uma crônica mundana).

O jogo sutil das aparências em um teatro que não era teatro e uma elite que talvez não fosse elite (por estarem na periferia do capitalismo e tendo em vista os índices exteriores de pobreza, simbolizados no uso do bonde) evidenciava a pose e a convicção de se estar desempenhando o papel com propriedade. O cronista procura destacar que o jogo da aparência, palpável no interior do teatro, poderia servir como chave de leitura para outros aspectos da vida social do país. O teatro constituía-se num microcosmos, ou seja, a representação do essencial para suscitar a ilusão de que a vida toda esteja representada na sua expressão integral, técnica essencial do romance de feição realista. *O Lírico Fluminense* sintetizava setores importantes da sociedade brasileira: “Microcosmos representativo de um sentimento que obsedava o país e que atendia por outros nomes: *mania aristocrática, desejo de lustro, cosmopolitismo, high-life, vida elegante, hábitos civilizados*” (SCHEFFEL, 2011,p.192).

E o circo? Existe sempre. Em estando a sala cheia, existem lá: malabaristas de câmbio, acrobatas dos códigos (francês, inglês, etc.) *écuyers gentis*, no patrimônio, equilibristas da corda bamba da vida, e por fim, uma coleção de animais exóticos: papagaios parlamentares; macacos velhos que não metem mão em cumbuca; hidras da oposição; serpentes da intriga; patativas do norte (vulgo meninos prodígios); uniolho biográfico (animal da Polinésia onde o mar toca piston); etc. (BARRETO, 2004, pp.66-67).

Ao ir ao *Lírico Fluminense* entre aqueles jovens que faziam zoada e ironizavam as falsas aparências das casacas mal-ajambradas, Lima Barreto deve ter percebido o poder de síntese que aquele espaço poderia lhe propiciar. Pelos seus corredores escuros e nas suas cadeiras desconfortáveis passaram e continuavam passando comerciantes, políticos, jovens vindos do interior, escritores que compunham a dinâmica da sociedade, incluindo a dinâmica da estratificação social nos diferentes setores do teatro: camarotes, cadeiras, torrinhas e corredores escuros (semelhantes às ruas da cidade, por onde todos circulavam).

Mas não só o *Lírico Fluminense*, seus espetáculos importados e seu público predominantemente esnobe protagonizaram o cenário teatral da época; outras produções, outros espaços teatrais com público diversificado marcaram a cena do teatro

brasileiro.

### **Cena 1.2 – A “decadência” do teatro brasileiro**

Muito decantada, a partir da República, a “decadência do teatro nacional” tornou-se tema constante nos debates dos intelectuais, dos cronistas, da crítica “especializada”, ou anônima, nos principais meios de comunicação com o público que eram os jornais, as revistas ilustradas e os almanaques.

Em uma visada, não só pela imprensa jornalística de *fin de siècle*, que veiculou inúmeras matérias (comentários, folhetins, ensaios, artigos, notas) aludindo ao estado “complicado” do teatro nacional na época, mas também sobre algumas publicações de intelectuais que exploraram o tema, podemos perceber que esse era um assunto “retemperado” nos debates sobre o teatro nacional, como aponta Vanessa Monteiro (2010)<sup>13</sup>.

Destacam-se, no início do século XX, entre tantos literatos e jornalistas ligados à tradição crítica, autores como Henrique Marinho<sup>14</sup> e Múcio da Paixão<sup>15</sup>, que discutiram o tema em livros de 1909 e 1916, respectivamente, livros que serviram de fontes básicas e fundamentais para os pesquisadores da história do teatro brasileiro ao longo do século XX. Em síntese, os críticos compartilhavam da opinião de que o teatro nacional encontrava-se em estado lamentável e deplorável, entregue aos empresários exploradores com vistas ao lucro fácil. Conforme os autores, foram inúmeras as causas (o desprezo dos poderes públicos, a nacionalização da opereta francesa, o público, a imprensa, os empresários, os autores, os artistas) – todos teriam uma parcela significativa de culpa) que concorreriam para o “problema”.

Apoiando-se em declarações de escritores brasileiros do século XIX sobre o teatro nacional, como Álvares de Azevedo, na década de 1850, Machado de Assis e José de Alencar, ambos na década de 1870, os autores reiteravam que a “crise” era um

---

<sup>13</sup> MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Campinas, SP, 2010. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br>. Acesso em: 15 mar. 2016.

<sup>14</sup> Henrique Marinho reiterava que a crise do teatro era geral. Portugal e Brasil não eram os únicos países que reclamavam do problema; críticos de outras nacionalidades asseguravam que a arte dramática de seu país estava caminhando para um abismo: “A decadência teatral, porém, é geral. Os escritores de todos os países queixam-se de que o teatro da sua terra já não atravessa o período áureo da prosperidade” (MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909, p.105 *apud* MONTEIRO, 2010, p.43).

<sup>15</sup> PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d, p. 513 *apud* MONTEIRO, 2010, p.45.

assunto antigo, levantado muito antes da virada do século XIX para o XX. Ressaltavam que subsistia certa indiferença do público diante do que era nacional e, por essa razão, notava-se a falta de espectadores para as peças dramáticas brasileiras de autores brasileiros, com assunto brasileiro, representadas por artistas brasileiros. Ao contrário, para as peças do gênero ligeiro, traduzidas e adaptadas por autores brasileiros, havia público de sobra (MONTEIRO, 2010, pp.42-44).

Mais otimista do que Henrique Marinho, Múcio da Paixão, entretanto, acreditava na “regeneração”; dizia ser ela uma fatalidade: “A nossa regeneração artística no domínio teatral há de ser fatalmente, mais tarde ou mais cedo, de acordo com as leis do progresso, que são inevitáveis”(PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p.45). Mais adiante, ressalta:

[...] o certo, porém é que essa anomalia há de desaparecer um dia, quando nas alturas do poder surgirem homens de vontade forte, que se decidam a proteger a Arte criando sobre bases sólidas o nosso teatro, que deverá ser dotado de todos os indispensáveis meios de ação de que ele tanto carece para sair de uma vez da insustentável posição em que se encontra há longo tempo (PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p.47).

Apesar do traço conservador de suas ideias, Múcio da Paixão apresenta uma postura mais condescendente com relação às operetas e, quanto a isso, compartilha da mesma opinião sustentada por Artur Azevedo. Seria, a seu ver, injusto acusar o gênero brejeiro e alegre de ser um item determinante da situação “declinante”, tal como declarado por muitos escritores, em especial Joaquim Manuel de Macedo.

Independente do gênero, para Paixão a arte é possível tanto na opereta como no drama, embora mantivesse a distinção conservadora de que o teatro ligeiro era inferior ao drama e à alta comédia. Na verdade, em sua concepção, o problema era a exploração do gênero alegre e brejeiro, cujos textos mostravam-se acrescidos de obscenidades e cenas pornográficas totalmente sem fundamento e qualquer critério:

Não se diga todo o mal da opereta nem se lance em sua conta todas as misérias que têm infelicitado a nossa cena. O gênero alegre tem por fim divertir e não perverter, nele podem ser admiradas como no dramático os melhores trabalhos artísticos. Se fosse preciso invocar testemunhos teríamos à mão uma infinidade de papéis a que Guilherme de Aguiar, Vasques, Martins, emprestaram todo o brilho de seus formosos talentos, conseguindo verdadeiras criações. Na opereta pode-se admirar a arte como no drama, como na tragédia, como na comédia, o essencial é estar o trabalho confiado a um artista de merecimento. [...] Diz-se mal da opereta e a ela se atribuem todos os males

simplesmente porque ficou isso em moda, manda a verdade que se proclame. (PAIXÃO, 1916 *apud* MONTEIRO, 2010, p. 47).

Em seu texto, Múcio da Paixão defende Artur Azevedo das acusações de ser o responsável pelo processo que instaurou a “decadência”, por ter sido o maior revisteiro do país. Quando Múcio escreveu seu livro, Artur Azevedo já havia morrido e, por isso, talvez visasse, mais do que a analisar a situação do teatro nacional, a prestar uma homenagem ao grande comediógrafo brasileiro que tanto lutou para a “regeneração” da arte nacional, haja vista a sua insistência para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Como se pode observar, devido às suas singulares características, o teatro de revista foi visto como símbolo da decadência do teatro nacional tanto pelos intelectuais do período quanto pela historiografia do teatro brasileiro. A concepção de um teatro decadente se torna corrente<sup>34</sup>na imprensa de fins do século XIX e início do século XX e, muitas vezes, está atrelada aos gostos populares e por isso desclassificada intelectualmente, como destaca Mário Nunes:

É a revista o gênero teatral por excelência, das classes populares. Vive das magnificências fantásticas (...) e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos de cultura rudimentar. Serve-se, por isso, do linguajar da plebe, das expressões e frases que lhes são familiares (NUNES, s/d. p.87 *apud* GOMES, 2004, p.138).

A ampla divulgação da imagem da decadência do teatro nacional nesse período foi promovida pela imprensa e apropriada pela historiografia tradicional do teatro brasileiro. José Galante Sousa, um dos autores clássicos dessa historiografia, em sua obra *O teatro no Brasil*, publicada em 1960, critica o advento do teatro ligeiro como o causador da ruptura do desenvolvimento estético no teatro brasileiro e, portanto, um dos causadores da decadência do teatro nacional. A sua crítica, assim como a de diversos historiadores, a esse gênero e, principalmente ao teatro de revista, aponta um “grande vazio” no período em questão. Essa visão está calcada na valorização da dramaturgia texto centrista em detrimento não só dos elementos que constituem a *poética própria* do gênero, como também de uma análise mais ampla do teatro como fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores (atores, técnicos, diretores, cenógrafos, donos de teatro e produtores), bem como público e crítica.

Analisando-se as influências exercidas pela imprensa na produção de uma crítica teatral e historiográfica, é possível caracterizar a mídia como uma das esferas de poder que, de certa forma, interferiram no modo como o teatro de revista foi compreendido

pela historiografia e na forma como a sociedade daquele período se apropriava dos temas presentes nas peças. Porém, a mídia não era um canal apenas para a crítica negativa ao teatro de revista, pois também realizava críticas positivas a algumas peças, influenciando a quantidade de público que formava “enchentes” para assistir aos espetáculos. Além disso, a imprensa era um canal em que os autores dialogavam com os intelectuais.

Um exemplo a ser ressaltado é o de Luís Peixoto, um dos autores do teatro de revista, que enviou uma carta ao *Jornal do Brasil* em 1916, a propósito da peça *Me deixa baiano*, de Rego Barros, Carlos Bittencourt e Luís Silva. A peça havia sido elogiada por muitos, o que deu ao famoso autor uma brecha para se expressar sobre a dificuldade em escrever revista e ainda defender autores ligados ao teatro de revista muito criticados na mídia da época:

A revista de ano é, para os que frequentam o teatro sério, um vermute; é, para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho à refeição da tarde. De modo que não é fácil como parece fazer revista, (...) Fazer uma revista é colecionar piadas de almanaque, pô-las na boca do compadre; ir a comédias esquecidas nos velhos arquivos, sacudi-las do pó e compor cenas inteiras, aproveitando tipos daqui e dali. É relembrar a uma mesa de café, uma graça de revista tal e qual; plagiar e dizer ao maestro que componha uma música para a letra já feita; é empurrar letra numa música que todo mundo conhece e saem assobiando na noite da *première*... (NUNES, s/d, p.87 *apud* GOMES, 2004, 138).

Cabe, aqui, filtrar das palavras do revistógrafo, não só a influência da mídia no prestígio da revista, mas, sobretudo, a enunciação de uma “carpintaria” – uma *poética* própria na construção do texto revisteiro, muito distante da lógica do teatro sério, enfatizando que os critérios na avaliação das peças de teatro musicado eram diversos dos que regiam a crítica do chamado “alto teatro”, em função da diversidade de objetivos entre essas produções teatrais. Além disso, pode-se perceber, na avaliação do autor, um discurso dessacralizador, por indicar um (des)lugar social de alguns autores do teatro de revista, os “intelectuais-carpinteiros”, marginalizados no calor do debate entre o “teatro sério” e o “teatro ligeiro”.

Reforçam, ainda, essas premissas, as peças de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que, apesar de terem alcançado amplo sucesso de público, muitas vezes foram desqualificadas pela imprensa pelo fato de esses autores não serem considerados como homens de Letras. Registre-se, aqui, o exemplo de um artigo do *Jornal do Commercio*<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> *Jornal do Commercio*, 5 dez, 1925.

A revista dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, ontem levados à cena no Glória, não fica de certo aquém das outras obras dos aplaudidos teatrinhos. A parceria, tantas vezes vitoriosa no teatro popular, repetiu seus processos habituais, sem qualquer preocupação de novidade (*Jornal do Commercio*, 5 dez, 1925).

Se essa crise era reiterada pelos críticos autores, bem como os questionamentos e as balbúrdias se repetiam no senso comum do meio teatral, os sinais de “apatia”, de “descalabro”, que os jornalistas e críticos diziam pairar sobre os teatros, pareciam contaminar a imprensa jornalística, já que lamentos não faltavam nas seções e colunas teatrais. No entanto, faz-se necessário tanto realizar uma leitura a contrapelo quanto duvidar das evidências.

Nesse sentido, em estudo mais recente, o pesquisador do teatro brasileiro Fernando Antonio Mencarelli<sup>17</sup> apresenta a discussão acerca da “decadência do teatro nacional”, tão propalada na virada do século XIX para XX (e que se estende até o marco modernizador do teatro brasileiro, na década de 40 do século XX), por outro ângulo de visão. Segundo o pesquisador, a questão girava em torno de dois pontos relevantes: a baixa intensidade de montagens de dramas nacionais (a maioria dos dramas representados nos palcos era de autoria estrangeira por companhias dramáticas estrangeiras) e a intensa montagem de peças do gênero ligeiro traduzidas e adaptadas por autores brasileiros. Ora, se a crise se refere ao teatro que se faz aqui no Brasil e ao teatro de autoria brasileira, é preciso fazer uma distinção entre o teatro nobre, o drama e a comédia, e o teatro ligeiro (MENCARELLI, 1999, p.66).

Por tradição, o gênero alegre e brejeiro considerado “inferior” pelo meio intelectual da referida época e a valorização consistente do sentimento nacionalista (com o advento da República), em detrimento do produto estrangeiro, sustentava-se pela tese de que o estado da arte dramática nacional mostrava-se mergulhada em uma “crise” – crise nunca antes constatada na história do país. Entretanto, os

---

<sup>17</sup> O pesquisador Fernando Antonio Mencarelli registra que o tema da decadência do teatro nacional já vinha sendo discutido bem antes da virada do século XIX para o XX no meio intelectual brasileiro. O tema da decadência do teatro nacional e a militância em favor de sua consolidação através de uma dramaturgia de valor, à qual Arthur Azevedo se dedicava intensamente, era um dos principais assuntos e uma das principais bandeiras dos intelectuais, críticos ou literatos que se interessassem pelo teatro como forma de manifestação artística e de expressão de uma identidade cultural, nesse período. A tão propalada decadência do teatro nacional, na verdade, não era um assunto novo; já há algum tempo aparecia como séria ameaça diagnosticada por conceituados analistas. O tema vinha sendo tratado periodicamente desde meados do século e reiteradamente relacionado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro ligeiro no Rio de Janeiro (MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro brasileiro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999, pp. 63-64).



teatros ficavam lotados no que concernia a representações de dramas e comédias estrangeiros e às montagens de peças ligeiras, nacionalizadas (traduzidas e adaptadas) ou criadas por autores brasileiros. E, nesse particular, um paradoxo: enquanto a produção dramática “inferior” (revistas, operetas, vaudevilles e mágicas) era nacional, a produção dramática “elevada” (drama e alta comédia) era importada; esse contraste não foi bem digerido pelos defensores da Arte nacional. A partir de uns dados numéricos coletados nas próprias crônicas de Artur Azevedo acerca do total de espetáculos ocorridos entre 1896 e 1897, o pesquisador esboça um quadro ilustrativo de como se resumia a situação teatral no Brasil no final do século XIX:

Quando Arthur Azevedo e seus companheiros estão lamentando a situação de nossos palcos, fazem-no com um olhar pautado pela dualidade que identifica o fracasso de um teatro -sério nacional e outro no sucesso relativo dos gêneros ligeiros. Portanto a decantada decadência é tanto mais lamentada à medida que a visão de seus arautos desconsidera o valor daquele teatro ligeiro. Também revela uma avaliação em que importa mais a origem do produto, sua nacionalidade, do que sua repercussão no público carioca. Fala-se em grande decadência do teatro nacional quando muitas salas estão cheias, sejam as de teatro ligeiro, sejam as de teatro estrangeiro. Quanto mais pautada pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade, particularmente um drama e uma alta comédia nativos, mais enfática é afirmação de que o teatro no Brasil sofria sua pior crise (MENCARELLI, 1999, pp.63-64).

Na passagem acima, Mencarelli esclarece que essa “decadência” não está diretamente ligada à escassez de espetáculos; pelo contrário, os últimos anos do século XIX e também nas décadas iniciais do século XX apresentaram, ao que tudo indica, um movimento artístico teatral muito agitado e com uma plateia bem numerosa e significativa frequentando as casas de espetáculos fluminenses. Mas é preciso especificar para qual tipo de espetáculo essa plateia se dirigia.

Entre os pontos mais comuns que favoreciam a complexa situação teatral, segundo apontam os autores brasileiros, destacavam-se o interesse comercial dos empresários, a exploração injusta sofrida pelos artistas, bem como a difícil vida enfrentada por eles, a influência francesa, a ausência de autores dramáticos e de obras consagradas, o desleixo das autoridades governamentais para com a arte dramática do país. Repetidas vezes, todas essas variáveis eram divulgadas pelos escritores na imprensa jornalística como as principais causas da “decadência” do teatro nacional, incluindo, conforme diziam, a proliferação desenfreada de um teatro musicado carregado de obscenidades e desprovido de literatura.

Desse modo, o teatro de revista foi visto, por muito tempo, como um fator de

decadência na crítica e na historiografia brasileira<sup>18</sup>. Entre as razões que geraram tamanha degradação situam-se a despreocupação com a originalidade literária, o gosto em agradar o público e a comicidade. Mas, do ponto de vista mais amplo e a despeito da propalada “decadência”, os teatros da cidade viveram um período de grande agitação, transformando-se em palco de novas formas culturais. Assim, a permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de massas configuram apenas alguns fatores que podemos associar à voga do teatro ligeiro no período, contrariando a ideia de um “vazio” cultural na época.

Nesse sentido, assumem vulto, ainda, as importantes constatações de Claudia Braga, no interessante trabalho, intitulado *Em busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*, no qual a autora questiona a tal “crise”, ou a dramaturgia condenada, como pertencente a uma época decadente – que vai aproximadamente da proclamação da República até, em geral, o início da década de 40 do século XX, período associado à degenerescência de nosso teatro – evidenciando, assim, que a produção dramática levada à cena contribuiu com peças de qualidade para o estabelecimento da nossa história dramática:

[...] A questão é que principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, desde o tempo do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das elites brasileiras o mito da erudição europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. A busca da crise teatral brasileira revelou-se, portanto, inócua. O estudo dos textos dramáticos brasileiros escritos e encenados na Primeira República desvenda um caminho de desenvolvimento artístico seguido por nossos autores, cuja opção preferencial demonstra ter sido a de um teatro popular. Se estas obras mantiveram-se até então olvidadas ou mesmo ignoradas por parte dos estudiosos de nossa história teatral, a explicação provavelmente deve-se, antes de mais nada, ao preconceito das camadas ilustradas quanto às formas mais populares de cultura (BRAGA, 2003, p.6).

Desse modo, o que a autora problematiza em seu trabalho – e que ilumina a nossa abordagem – é a dicotomia entre a efetiva produção teatral brasileira e o que dela exigia a elite nacional, buscando realizar uma reavaliação da dramaturgia do período

---

<sup>18</sup> A decadência do teatro nacional foi abordada, e ainda se faz presente, na historiografia do teatro. Cf.: SOUSA, José Galante. *O teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / INL, 1960. Além de José Galante Sousa, outro autor que se dedica à história do teatro é Sábato Magaldi. Em seu livro *Panorama do teatro Brasileiro*, Magaldi destaca que o gênero ligeiro “quase matou o drama e a comédia”. Cf. MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ DAC/ FUNARTE/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

em questão. A partir desse entendimento, atesta-se que, em vez do vácuo sugerido pela crítica estabelecida, o país manteve, no período abordado, uma tradição teatral popular, de raízes anteriores ao movimento europeizante trazidos por Ziembinsk, tradição esta que, até recentemente, foi ignorada, ou mesmo estigmatizada pela historiografia erudita de nosso movimento artístico teatral, o qual, do mesmo modo, difundiu julgamentos críticos depreciativos e equivocados ao teatro popular.

Enfim, pode-se constatar que a dramaturgia brasileira circunscrita a esse período, tanto do teatro popular recitado quanto do teatro musicado mais especificamente, deparou-se com contrastes e confrontos que marcaram o surgimento de expressiva preocupação com a valorização do que era genuinamente brasileiro, abordando a questão da nacionalidade e, sobretudo, com uma clara preferência pela discussão e/ou representação de temas que lhe eram contemporâneos, consolidando, assim, a sua identidade e refletindo as dificuldades próprias de seu tempo.

&amp;

## &amp;&amp; COPLAS DE APRESENTAÇÃO &amp;&amp;



19

---

<sup>19</sup> Elenco de “Ai, se eu pudesse Voar”, peça encenada nos anos 20. Disponível em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/teatro-de-revista>. Acesso em: 30 ago. 2017.

## O TEATRO DE REVISTA NO BRASIL: A DRAMATURGIA “DE PERNAS PARA O AR”

### Cena 2. – O Teatro de Revista em cena

Sem precisar ir muito longe, qualquer um que folheie uma pequena bibliografia que registre os acontecimentos culturais nos jornais, entre os fins do século XIX às décadas iniciais do século XX, pode perceber, com facilidade, que o mundo teatral no Brasil da época não era algo menor, tampouco estagnado. E não somente os jornais. Também o tom da “pena” de nossos intelectuais, no contrapelo crítico, revela as efervescências do período, *a exemplo de Machado de Assis em suas considerações sobre o Teatro 20:*

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro. Nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e instintos inferiores [...] (ASSIS, 1883, *apud* SOUZA, 2014, p.54).

Inúmeras são as notícias sobre espetáculos, casas teatrais, comédias, operetas<sup>21</sup> danças, *vaudevilles*<sup>22</sup>, tragédias e dramas, cenas cômicas<sup>23</sup>, monólogos, intermédios, entreatos, canções<sup>24</sup> folhetinescas, acessíveis em cena ou em livretos/folhetins, aos mais diferentes gostos e bolsos. Assim, as chamadas Revistas, vertente do teatro musicado, como posteriormente foram consolidando-se, tão ao gosto popular, operaram uma verdadeira “alquimia cultural” nos palcos, agregando elementos de todos esses

---

<sup>20</sup> ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade: Notícia da Atual Literatura Brasileira*. (1883, *apud* SOUZA, Roberto Acízelo de. [org.]. *Historiografia da Literatura Brasileira. Textos Fundadores (1825-1888)*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2014. V. 2, p. 54.

<sup>21</sup> Forma leve de teatro musicado, sobre assunto cômico e sentimental, em que os trechos falados alternam com a música. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em: 20 mai. 2014.

<sup>22</sup> Teatro de variedades. Disponível em: <http://www.brasilcult.pro.br/> Acesso em: 20 mai. 2014.

<sup>23</sup> Um dos gêneros dramáticos; textos curtos, escritos em prosa ou em verso, tratando de forma satírica ou paródica de assuntos do cotidiano, lançando mão de *performances* baseadas em recursos cênicos que provocam a hilaridade, além de recheadas de canções e ritmos populares.

<sup>24</sup> Pequena canção brejeira e alegre muito ao gosto francês. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1989, p.89.

gêneros, criando uma espécie de “carpintaria teatral”<sup>25</sup>, que representava, no sentido cênico e conceitual, outras visões e significados da política, das relações sociais e, em especial, da cidade do Rio de Janeiro que se desejava “civilizada e moderna”.

Inicialmente inspirado nos modelos franceses, via Lisboa e, posteriormente, assumindo singularidades e temas nacionais, o teatro de revista caiu no gosto do público permanecendo entre nós por mais de cem anos.

Os textos e os palcos do teatro de revista nos levam a muitas vozes e a um público amplo e variado. Teatro, dança e música, expressos em peças ou edições baratas, criavam novos canais de comunicação e luta política, diálogos e conflitos, para os diferentes públicos das cidades por onde passavam.

Carioca e brasileiro, o teatro musicado foi estigmatizado e relegado a uma espécie de esquecimento nas análises sobre o teatro brasileiro, durante grande parte do século XX. Seus autores, atores e compositores eram classificados como “menores”, considerados artistas dotados de uma comicidade “natural” e que exerciam o seu ofício com “espontaneidade”, isto é, um nicho quase folclórico. Nessa visão essencializada, foram deixados à margem de uma análise mais rigorosa. Por apresentar uma cena intensamente comprometida com a contemporaneidade e por ser de forte apelo popular, esse teatro despertou imediato e contínuo descrédito por determinada parcela da intelectualidade e, não com pouca frequência, foi responsabilizado pela “decadência do teatro nacional” (REIS, *apud* FARIA, 2012, pág. 334). Agregando elementos cênicos e recursos de linguagem das paródias e das cenas cômicas, associando-se ao humor e à música, ao teatro de revista se estenderam tanto a crítica negativa, quanto as distinções equivocadas entre gênero “sério” e “gênero ligeiro”, entre “alta” e “baixa” dramaturgia, que desconsideravam as especificidades da arte dramática, as quais seria mais fecundo pensá-la na totalidade de seus elementos, isto é, na interação texto, ator e público. Assim, o que incomodava grande parte dos intelectuais e os críticos oficiais<sup>26</sup>, nos gêneros dramáticos que se popularizaram, é que tais gêneros “inferiores” tinham no burlesco, na sátira, e na paródia um dos seus elementos centrais, sendo que esses recursos cômicos, na visão deles, permitiam ao dramaturgo invocar normas, valores,

---

<sup>25</sup> Refiro-me aqui a um criativo *modus operandi* dos ‘carpinteiros teatrais’, denominação pejorativa atribuída aos dramaturgos, autores, ator e ativistas do teatro popular que, segundo os censores e a elite intelectual da época, produziam um “teatro menor, ligeiro”, sem valor estético e literário. Mas que, mesmo acusados de imitações e paródias condenáveis, esses atores, autores e artistas atingiam o grande público com as suas sátiras, críticas políticas e de costumes.

<sup>26</sup> Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis (século XIX); Henrique Dias, Múcio da Paixão, Mário Nunes, José Galante de Sousa, Sábato Magaldi (século XX).

costumes ou sentimentos em contextos invertidos, com o único objetivo de ridicularizá-los, provocar o riso e a mera diversão, afrontando, sobremaneira, os valores corretivos da “alta comédia”.

Poder-se ia, ainda, relacionar à questão da dita “inferioridade” literária desse teatro cômico e musicado o pensamento de Francisque Sarcey<sup>27</sup>, respeitado crítico teatral atuante na França da segunda metade do século XIX, conhecido dos críticos brasileiros. Para Sarcey, o teatro era intrinsecamente alheio à literatura, e a cena obedecia às suas próprias leis e lógica, o que fazia com que o elemento poético de um drama muitas vezes colidisse diretamente com o resultado que se esperava dele como peça de teatro. Decorre desse fato a expressão *c'est du théâtre*, por ele cunhada para definir essa nova concepção sobre a cena, que remete à adaptabilidade da peça ao tablado, ao emprego de métodos puramente teatrais na dramaturgia e a um esforço efetivo do autor para conquistar o público. Ou seja, Sarcey defendia duas ideias: a primeira delas de que a eficácia do teatro dependia de uma série de convenções e artifícios próprios do tablado (por ele denominados *trichéries*), que não se confundiam com literatura. E a segunda ideia era a de que “para dialogar em teatro, não se fazia necessário dominar a técnica da linguagem escrita, bastando ter bom ouvido para escutar e reproduzir as vozes das ruas” (SARCEY *apud* SOUZA, 2010, p. 64).

Nada mais pertinente às considerações sobre as peculiaridades do teatro musicado brasileiro e de sua carpintaria teatral. Interessante é que, por muito tempo, tanto a historiografia teatral quanto a literária descartaram esse público e essas produções teatrais, elegendo outros cânones e paradigmas que, certamente, envolveram escolhas seletivas e políticas. Para além da memória oficial do teatro brasileiro, existiram outros personagens e histórias do teatro, da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

Desse modo, falar de um “teatro de revista brasileiro” seria abdicar de uma visão unificada, como um imutável gênero teatral, reduzido ao desejo sempre presente de comentar a vida, os fatos destacados da realidade nacional ou mundial sob certa ótica de cumplicidade irônica e bem-humorada, para reconhecer uma longa história de eventos bastante diversificados.

Na análise de Tânia Brandão, o teatro de revista foi sucessivamente um espaço de cumplicidade, de riso libertatório:

---

<sup>27</sup> Sarcey foi um professor da *École Normale Supérieure*, que começou a atuar em jornais parisienses a partir dos anos 1860 e se tornou um crítico teatral europeu mais influente de sua época.

O mesmo desejo essencial de comentar com humor resultou em formas diversas de acompanhar os acontecimentos e olhar o mundo. Em sua condição mesma de existência a revista interessa por sua atualidade. Operando no interior do senso comum, ela tem que acompanhá-lo, aproveitar seus impasses, realizar pequenas subversões. O que significa em relação ao texto, aos temas e à própria fala, decalcar ideias, gírias, modas e modismos, para a obtenção do efeito cômico. Mas o teatro de revista também necessita de certa atualidade cultural, o que significou, muitas vezes, a apreensão de conteúdos eruditos, fatos evidentes nos textos de Artur Azevedo, Moreira Bastos e Bastos Tigre, por exemplo. [...] Nos diferentes textos ou tipos de textos, das diferentes épocas, desde a prática dos saraus musicais até o cinema, passando pela própria expansão da música popular, pelo carnaval de rua e pelo tratamento dado ao corpo feminino, esteve sempre em cena o dado cultural sempre diluído no senso comum. Procurava-se pôr em cena, assim, temas mais atualizados de domínio comum, lançando-se mão de uma outra visão, a cômica (BRANDÃO, 1988, p.9).

Com o seu extraordinário e sedutor poder de comunicação com o público, o teatro de revista operou um vigoroso “forrobodó” no sisudo cenário cultural da época em questão e, como grande propulsor da indústria do entretenimento, incorporou a dinâmica social e os acontecimentos da atualidade, imprimindo um ritmo vertiginoso de produção cultural, em que os textos, os recursos cênicos e a interação com os espectadores estabeleceram, com sucesso, um conjunto de relações entre o palco e a rua: um verdadeiro “espelho” da polifonia sociocultural da cidade que se modernizava.

A visão de cumplicidade, o humor e a interação com o público também se construía a partir da carpintaria do palco: figurinos, cenários, complicadas composições em que se recorriam às maquinarias diversas e ao urdimento para uso de mutações de cenários, às vezes grandiosos, em uma mesma revista. As apoteoses, as escadas e as cenas de impacto ilustram esse processo de atualização.

Desse modo, mesmo mantendo as suas improvisações, a revista não prescindiu da atualização técnica da cena para reproduzir o olhar da época. A revista se obrigava a tratar o espaço, a caracterização e o movimento como eram ou poderiam ser naquele instante da história. E foi a necessidade de acompanhar a história que determinou a decadência da revista.

### **Cena 2.1 – As origens populares do teatro de revista**

Apesar das dificuldades de determinar com precisão a origem do teatro popular, pode-se dizer que o teatro de revista é herdeiro de uma rica linhagem de manifestações populares, o qual remonta às bufonadas livres e improvisadas, calcadas no baixo cômico das ruas da antiga Grécia, passando pelas influências burlescas da Comédia Antiga,



pelos *fesceninos*<sup>28</sup>, pelas *saturas*<sup>29</sup> pelas *atelanas*<sup>30</sup>, pelos *mimos*<sup>31</sup>, pela Comédia Nova, elementos que também inspiraram a *Comédie dell'Arte*, o seu digno ancestral. Assim, a história da revista guarda a sua gênese ao princípio do século XVIII, quando atores italianos, oriundos da *Comédia Dell'Arte*, levaram as primeiras apresentações do gênero aos teatros de feira de Paris. Essa forma de teatro, a revista do ano, era uma revisão burlesca dos fatos dos doze meses imediatamente passados, a que foram incorporadas, posteriormente, a crítica de acontecimentos e figuras bem identificadas pelo público.

No teatro, sua retórica como paródia foi recurso nos mimos da antiguidade, passando pelos espetáculos das praças e ruas medievais. Sobreviveu ao nascimento do individualismo na Renascença e reapareceu com novas roupagens na literatura dos românticos, sobretudo os “malditos”, que pela desilusão com a impossibilidade de um discurso absolutamente individual e direto e, por consequência, pela crescente consciência de linguagem, precederam os modernos na metalinguagem. Assim, reverbera no contemporâneo e de modo muitíssimo interessante, pois de retorno concepção coletiva e plural do mundo.

Tem-se como marco da origem das revistas, nos padrões que por aqui se aportaram como revistas de ano, a *revue de fin d'année*, o início do século XIX, em Paris. A princípio, uma mistura de comédia e opereta, com intuídos de sátira social e política, logo ganhou adesão da Espanha, passou a Portugal, à Alemanha, à Itália e aos Estados Unidos, onde adquiriu características próprias.

De Lisboa, influenciada diretamente por Paris, as revistas de ano atravessaram o Atlântico e aqui chegaram três anos depois de sua primeira encenação autêntica em 1856.

A 9 de janeiro de 1959, no teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, estreava a revista *A surpresa do Sr. José da Piedade*, cuja autoria é atribuída a Figueiredo Novais. A revista

---

<sup>28</sup> Diz-se de gênero de versos licenciosos da Antiga Roma, dos quais se crê ter provindo a sátira. (Fig.) Diz-se de quaisquer versos ou poesias licenciosas e obscenas. Manifestações populares que se proliferaram em Roma, utilizando recitativos aliados à dança, ao canto e à improvisação. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 20 mai. 2014.

<sup>29</sup> Modalidade teatral rudimentar, que nunca encontrou expressão escrita e que resulta da combinação de cantos fesceninos com danças mímicas, utiliza-se de bufonarias, são feitas nas ruas e estalagens, acompanhadas de canto, dança e improvisações. Disponível em: [www.uff.br/linguagalatina/literatura5/Sárita-latina-Cardoso.pdf](http://www.uff.br/linguagalatina/literatura5/Sárita-latina-Cardoso.pdf). Acesso em: 20 mai. 2014.

<sup>30</sup> No antigo teatro romano, peças no gênero da farsa, curtas, caracterizadas pelas sátiras político-sociais da antiga cidade de Atela, e na qual os atores eram mascarados e representavam tipos fixos. Disponível em [www.desvedandoteatro.com.br](http://www.desvedandoteatro.com.br) Acesso em: 20 mai. 2014.

<sup>31</sup>Pantomima oriunda da Grécia, com enredo vulgar e executada por atores com os rostos enfarinhados. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br>. Acesso em: 20 mai. 2014.

era uma alegre recapitulação dos principais acontecimentos ocorridos no ano anterior de 1858 e, por isso, uma revista de ano, dentro do modelo francês adotado em Portugal, mas retirada de cena pela polícia com três dias apenas, pois não agradou ao público, despreparado para acolher o novo gênero, muito menos à elite dominante, incomodada com as críticas pertinentes ao gênero. Essa experiência negativa da primeira revista de ano brasileira assustou os empresários que, durante quinze anos, não se aventuraram a encenar o novo gênero, mesmo sabendo de seu sucesso em Lisboa (RUIZ, 1988, p.17).

Caracterizado não como um gênero literário, mas como um ramo da literatura dramática, o teatro de revista é um espetáculo que vive do efêmero, que depende da realidade a que esse refere e, como tal, no Brasil, não foi somente expressão de um mundo engraçado e colorido, mas a representação de uma época fervilhante e ruidosa e, desde os fins do século XIX às primeiras décadas do século XX, em suas diversas fases e mutações, legitima-se como teatro popular, dirigido a um povo em formação, “se aclimatando em nosso país com cara própria e com leis dramatúrgicas próprias. Leis que se casaram com a brasilidade” (VENEZIANO, 2013, p.19).

Embora, historicamente, tenha-se construído uma fama preconceituosa de que o teatro de revista diz respeito a um gênero marginal, “ligeiro”, dando-se a ideia, infundada, de se tratar de teatro sem autores, nem regras e texto a servir de base ao espetáculo, como um conjunto de cenas desconexas, justapostas aleatoriamente, o que se registra, em exame mais detalhado de vários textos revisteiros, é que esse tipo de teatro popular não renuncia completamente à intriga ou argumento, bem como apresenta formas preestabelecidas de construção de texto, com suas convenções e procedimentos constantes.

No Brasil, as tentativas iniciais apresentadas por autores como Figueiredo Novaes, Joaquim Serra, além do próprio Artur Azevedo, não lograram o êxito esperado e, só a partir de *O Mandarim*, em 1884, na união entre Artur Azevedo e Moreira Sampaio, tem-se o marco do primeiro período das revistas no Brasil, com as revistas de ano.

Destaque-se aqui, nesse período, a importância do *Alcazar Liric*, o templo da opereta francesa no Rio de Janeiro que, desde a sua estreia em 1859 ao seu fechamento em 1886, preparou o gosto do público para o mundo colorido e sensual do teatro ligeiro, abrindo caminhos, no teatro nacional, para as paródias e revistas.

Note-se ainda nesse período, o qual se estende, sem muita rigidez cronológica, até os inícios dos anos 20, que o país passa por diversas transformações sociais, políticas e culturais que contribuíram tanto para o clima de instabilidade, que mexia na “velha ordem”, quanto para uma espécie de euforia com a “nova ordem” civilizada e moderna. A égide da máquina e da velocidade impõe um novo *modus vivendi* aos cidadãos da cidade. Assim, um país que pretendia entrar para “o concerto das nações” passou em revista fatos e acontecimentos como a ruína da monarquia, a escravidão, o abolicionismo, a nascente república- nova no discurso e velha nas práticas arcaicas de exercício do poder-, os surtos de endemias, a exemplo da febre amarela, da varíola, da peste bubônica, do advento de uma nascente indústria do entretenimento, ativada pela indústria fonográfica, o cinema e a formação de um modelo empresarial nas artes e, ainda, o grande desencanto ocasionado pela Primeira Guerra Mundial. Todo esse quadro não escapou aos revistógrafos, que extraíram dos acontecimentos os aspectos risíveis, próprios da sátira.

Do ponto de vista da estrutura fragmentada e polivalente do teatro de revista, não seria exagero algum dizer que o gênero, em especial o brasileiro, é um correspondente popular dos movimentos teatrais de vanguarda que existiram no início do século XX, na Europa. Distingue-se, no entanto, em um aspecto: esses movimentos, no plano da cultura erudita, com a industrialização crescente e as revoluções proletárias, descobriram veios da cultura popular, dialogando com elas. Inversamente, a revista sempre foi, desde as raízes, manifestação genuinamente popular que se interpôs e dialogou com o erudito.

Frente aos cânones tradicionais, as vanguardas praticaram um afastamento de crítica e rebeldia que acabava muitas vezes por remeter ao isolamento e ao hermetismo da pura desconstrução. O teatro de revista, por sua vez, cumpriu um percurso contrário: justamente por consagrar e perseguir elementos construtivos de tais cânones, mas perceber que pela enorme distância e diversidade local, quanto mais tentasse aproximar-se deles, mais teria de fazê-lo por meio de acrobáticas improvisações, passou a adotar deliberadamente um procedimento de estranhamento, assumindo frontalmente as suas impossibilidades e tirando partido extremo delas. Afinal, como gênero genuinamente popular que era, já nascera descompromissado com as normas oficiais e, muito oportunamente, aproveitou tal descompromisso como licença poética.

## Cena 2.2 - Estrutura e convenções

Os textos de revistas de ano eram sempre divididos em três atos, estruturados em duas ações diferentes: o fio condutor e os quadros episódicos. O fio condutor era o que sustentava o desenrolar dos fatos e o surgimento de várias situações episódicas, em um esquema aparentemente simples: uma busca ou perseguição a alguém ou a alguma coisa em que os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam e, movidos pela ação de buscar ou perseguir, deparavam-se com os quadros episódicos por meio dos quais se criticava a realidade.

Os argumentos do fio narrativo das revistas de ano, dotados de bastante elasticidade, possibilitavam a inclusão de diferentes quadros e canções, pois era imprescindível existir um movimento a desencadear a alternância das cenas.

Na ação revisteira, todo o espetáculo era ligado pela figura do *compère* ( em torno dele se ordenava a representação), embora não fosse propriamente um personagem, mas sim uma convenção. O *compère*, ou compadre, existiu enquanto existiram revistas de ano e até a primeira década do século XX.

A estrutura típica da revista apresentava, além do fio condutor, um prólogo ou um quadro de abertura, coplas de apresentação de personagens ou tipos, intercalação de quadros episódicos ou de caricaturas e três apoteoses, uma para cada final de ato.

Independentemente do tema, havia quadros obrigatórios: a Imprensa, na qual se apresentavam jornais da época; o Teatro, que traçava a partir do recurso metalinguístico um panorama cômico das atividades teatrais do ano. Era comum ainda o quadro das doenças, em que se personificavam a febre amarela, a varíola, a peste bubônica e outros males.

Após passar em revista os acontecimentos do ano, o arremate apoteótico do terceiro ato finalizava o espetáculo com um tema relativo a um grande acontecimento do ano.

Nessa estrutura de movimento, uma fórmula comumente adotada era abrir o prólogo com uma cena passada no Olimpo, no Parnaso, no Inferno, ou em outro planeta. Desses espaços míticos, os “seres” desciam a Terra e observavam a realidade confusa e a sociedade contraditória em que viviam os cidadãos da cidade, expressando as suas críticas.

Com o tempo, a revista deixou de ser anual e, a partir da primeira década do século XX, abandonou a fórmula de três atos obrigatórios, influenciada pelo modelo das revistas portuguesas em dois atos que passaram a se apresentar aqui.

Desse modo, nossos palcos começam a adotar uma estrutura clássica, afastada do enredo, com fórmulas tipicamente brasileiras, sem *compèree* apresentando maior equilíbrio entre texto declamado e os números musicais. Essas revistas mantinham o tema ou o fio condutor, apresentando um número de abertura e mais quinze ou vinte quadros entre esquetes, cortinas e números de dança, além de duas apoteoses. De maneira geral, essa estrutura permanecerá até 1940, período a partir do qual a revista vai tomando rumos do grande aparato cênico.

Então, em linhas gerais, segundo Neyde Veneziano (2013), a estrutura clássica poderia ser assim sintetizada:

No 1º ato, vinha, na sequência, **o prólogo ou número de abertura**, que podia ser precedido por uma *ouverture*<sup>32</sup> orquestrada. Normalmente, as revistas abriam com um prólogo fantástico, mas também poderiam ter abertura com cenas de gabinete, desde que o prólogo cumprisse a sua função de desencadear o movimento do fio condutor.

Nas cenas seguintes, havia **números de cortina** (aberta horizontalmente, atrás do pano de boca, para disfarçar a mudança dos cenários) executados por um cantor ou cantora, um cançonetista ou um pequeno quadro cômico. Esses recursos, sem depender de cenários ou regras preestabelecidas, eram utilizados para passar o tempo, fazer rir e prender a atenção da plateia.

Alternando-se às cenas de cortina, entravam **os quadros de comédia**, também conhecidos como esquetes. Eram pequenas composições rapidíssimas, de visual simples, mas em que os atores se apresentavam histriônicos, cheios de artifícios, com um *timing* peculiar para que triunfassem a ironia e a sátira dessas composições. O tom baixo imitativo, que extraía altos risos, devia perpassar todos os tipos: namorados, maridos traídos, esposas infiéis, velhos libidinosos até as cenas melodramáticas, cujos costumes eram deturpados. Os procedimentos dramaturgicos para a construção de um quadro cômico apresentavam uma ação calcada em um enredado de enganos e logros entre as personagens e, como na Comédia Nova e na *Comédia d'ell Arte*, o rocambolesco,

---

<sup>32</sup> Denominação dada à abertura orquestrada, sempre executada com o apagar das luzes da sala, enquanto os últimos espectadores se acomodavam. Cf. VENEZIANO, 2013, p. 162.

os quíprocos estavam presentes em um sistema hilariante de ações e reações. O importante do esquete era o fecho, o ponto de maior força das incursões dramáticas, em que a intriga deveria ser solucionada por uma reviravolta surpreendente.

Intercalados entre esquetes e números de cortina estavam **os quadros de fantasia**, em que o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia davam a ordem. Naturalmente, esses quadros não se enquadravam no texto dramaturgicamente da revista, mas faziam parte da estrutura do espetáculo e vinham indicados na peça escrita. Durante um tempo, esses quadros foram apresentados no contexto geral dos espetáculos e introduzidos em oportunidades e espaços oferecidos pelo fio condutor. Entretanto, logo eles assumiram luz própria, desarticulando-se do fio condutor e do tema narrado. E, a partir da década de 20, foram aprimorando-se no grande luxo da cenografia, na iluminação, nos arranjos musicais, nas passarelas, nos desfiles de exuberantes mulheres, mesclando erotismo, elementos visuais, musicais e textuais, em alusões carregadas de duplo sentido, transportando o público para espaços fantasiosos e festivos no imaginário das revistas.

Para manter o ritmo do espetáculo revisteiro e imprimir o esperado movimento, a construção dramaturgicamente se pautava na lei do contraste. Com essa lei, que levava encantamento ao público, tudo era bem-vindo: números de óperas, *ballet* clássico, poesias, os quais faziam rir, mas também chorar. Em meio a uma atmosfera de encantamento, envoltos em apelo sentimental, introduziam-se **monólogos dramáticos** ou **satíricos**, ou **cançonetas**, que tornaram inesquecíveis muitos de seus criadores e cançonetistas.

No ritmo do contraste, muitas vezes o monólogo puxava a apoteose, apresentando a estrutura finalizadora: cançoneta, monólogo, apoteose.

Ainda, segundo Neyde Veneziano (2013, p.135), no 2º ato, sem prólogo, repetia-se a fórmula do primeiro ato, de modo mais ligeiro. É importante destacar ainda o conjunto de procedimentos que norteavam o processo criativo das revistas: as **convenções**. Seriam, assim, os princípios básicos relativos à construção do texto impostos pelo próprio gênero. De modo geral, observa-se que, do prólogo à apoteose, passando pelos monólogos, cançonetas ou quadro de fantasia, a estrutura da revista, ainda que afastado o fio condutor, manteve-se fiel à tradição do gênero.

Assim, destaquemos os ingredientes básicos na trajetória das revistas até se diluírem no grande aparato cênico:

**O compère, ou compadre**, era o aglutinador, o comentarista, o dançarino, o cantor, o bufão, o contador de piadas. Atravessa a revista de ponta a ponta costurando os diversos quadros, reforçando a dinâmica do pacto com a plateia, tão característico do teatro popular. Obrigatório nas revistas de ano, era indispensável à mecânica revisteira, até cair em desuso no Brasil, aparecendo depois, eventualmente, como chefe de quadro.

Não há récita que quadre  
Sem esse grande elemento  
É como um balão sem vento!  
Uma luva sem botão  
Um livro sem folhas ter!  
É como um braço sem mão,  
Como um cego que quer ver.<sup>33</sup>

A construção dos **tipos** sempre esteve presente nas revistas. Aqui, como resultado das comédias de costume e do panorama político- social, em meio a galeria de tipos que povoaram as revistas, quatro deles permaneceram como expressão representativa de nossa alquimia social: **o malandro, a mulata, o caipira e o português**.

Ao longo da história literária e teatral, e não exclusivamente nas revistas, observamos a presença de personagens engraçados, trapaceiros, vadios, mulherengos, enfim, essa figura multifacetada com características especiais que evocam o tipo coletivo do malandro.

Nas revistas brasileiras, delineia-se o perfil do **malandro nacional**, em que se criam neologismos, dando a eles conotação social: jagunços, tribofes, bilontras, e tantos outros mais. Das peças de Artur Azevedo, um dos nossos maiores revisteiros, a seu apogeu na época populista de Getúlio Vargas, tal qual desfilava pelas ruas do Rio de Janeiro, “o malandro se consagrou, incorporando diferentes funções e imagens que marcavam o seu papel virador, trambiqueiro, que vivia na mamata, deixando entrever a alegria de ser marginal e o mito popular de que *nesta terra se virando tudo dá* (VENEZIANO, 2013, p. 176). Além disso, graças à linguagem viva, da sua oralidade dita ou cantada e, portanto, bem atenta à algaravia brasileira, de gírias e neologismos em abundância, de formas libertas da gramática, enfim de todo tipo de brasileirismo do momento, a revista podia atuar diretamente sobre o código: reafirmava novas palavras, assim como lançava outras. É o caso de “bilontra”, da revista de Arthur Azevedo de mesmo nome, que esclarecia:

---

<sup>33</sup> *Bendegó*, Raul Pederneiras e Figueiredo Coimbra, 1889, *apud* VENEZIANO, 2013, p.167.

Se quer saber o que é bilontra  
 É bom que saiba antes do mais,  
 Que esta palavra não se encontra  
 No “Dicionário” de Moraes.

A bilontragem é sacerdócio  
 Que cada qual pode exercer  
 Entre o pilantra e o capadócio  
 O meio-termo vem a ser  
 Pode o bilontra ser um velho  
 Pode também ser um fedelho!

Mas o modelo mais comum  
 É o granizé que se emancipa  
 E que a legítima dissipa  
 Ao completar os vinte e um.

Tipo de calças apertadas  
 Chapéu de fitas espantadas  
 Em cada pé bico chinês,  
 Pode apostar, ó prima, contra  
 O que quer que ele é bilontra,  
 Se bem que finja ser inglês.<sup>34</sup>

**A mulata** foi outro personagem-tipo que incorporou um estereótipo nacional: a sensual mulata brasileira. Inicialmente interpretada por atrizes brancas e até estrangeiras, pintadas, a mulata manhosa foi aos poucos conquistando o público brasileiro, sendo disputada pelo português e o malandro que muitas vezes se confrontavam nos palcos da Praça Tiradentes.

---

<sup>34</sup>*O Bilontra* (1886), cujo fio condutor mostrava a luta entre o trabalho e a ociosidade. Segundo a crítica, foi o espetáculo que consolidou, entre nós, o gênero revista e o “casamento perfeito” entre Artur Azevedo e Moreira Sampaio. Cf. RUIZ, 1988, p. 20.





35



36

Otília Amorim e, depois, Aracy Cortes, mulatas autênticas, firmaram o biótipo, o qual se tornou símbolo nacional. Em diversas de suas fases pelas revistas, a mulata evoluiu, deixou a favela, aprendeu a se expressar melhor, a dançar o jongo, o tango, o maxixe, a mexer e a remexer na malícia do samba, como a mais brejeira e talentosa representante da mulher brasileira no teatro de revista e, para ela, o autor Palmerim Silva declamou em diferentes revistas:

Qual a mais bela?  
 Tão procurando a mais bela  
 No concurso mundiá  
 Cabrocha, deixa a favela  
 Penetra nessa porqueira  
 Vai mostrar à terra inteira  
 Que tu é brasileira  
 Mais brasileira que há!  
 Abre a boca, mulata,  
 Diz besteira,  
 Xinga essa gente estrangeira  
 Com teu ardô nacioná.  
 Mostra o corpo queimado  
 Que parece sapoti!

<sup>35</sup> Otília Amorim foi uma das grandes atrizes do teatro de revista, das burletas e comédias da primeira metade do Séc.XX. "Melindozinha, moça chique e vaporosa anda muito bonitinha, perfumada como a rosa". *Ai, amor!* (1921).

<sup>36</sup> Aracy Côrtes foi uma das grandes intérpretes do compositor Sinhô (José Barbosa da Silva). Em 1930 já era o nome máximo do teatro de revista da Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. A imprensa a saudava como Rainha do Samba.

Mostra esse peito empinado,  
 Arrebitado, marcriado,  
 Que quando encosta na gente,  
 Parece que a gente sente  
 Que os cabra tão espetando,  
 Tão enterrando,  
 Como se fosse dois bico de juriti!  
 Mexe as formas num remanso  
 Depois levanta de manso,  
 E lembra as onda do mar.  
 Abre a boca, mulata,  
 Vai mostrar ao mundo,  
 Aos quatro vento,  
 Que tu foi, em 1500,  
 O maior descobrimento,  
 De Pedro Álvares Cabrá!!!<sup>37</sup>

Outro personagem-tipo referendado pela autêntica brasilidade é o **caipira**, que se introduz no teatro brasileiro de Martins Pena, ganha o mundo do entretenimento no teatro de revista, posteriormente no rádio, imortalizando-se no cinema com Mazaroppi.

Com um tipo físico próprio, roupas e linguagem caricaturadas, o caipira fixou-se no teatro de revista como um clichê caboclo, legítimo representante da simplicidade rural, cujo espanto, seguido das dificuldades de lidar com a modernidade e o progresso, expressava uma aparente inocência, revelada na sabedoria intuitiva da gente da terra. Em papéis diversos, conquistando plateias, o caipira manteve-se como tipo do teatro popular, tornando-se posteriormente no alegre tocador de viola e contador de piadas das duplas sertanejas, transformando-se em valor nacional, em oposição aos moldes estrangeiros, reforçando as cores da cultura brasileira.

Na revista, também o **tipo português** surgiu com Artur Azevedo, em *O bilontra*. Grossos bigodes, tamancos e sotaque lusitano são as marcas registradas do tipo. E apesar de não ser o objetivo final da revista o de fazer chacota aos patrícios, mas criticar a bilontragem, a caricatura incomodou a colônia portuguesa, mas não impediu que o tipo se consagrasse temperado pelos revisteiros como a tradicional

---

<sup>37</sup> Segundo Neyde Veneziano, essa poesia, transmitida oralmente, a princípio, foi atribuída ao próprio Palmerim Silva, mas, posteriormente, vários revisteiros afirmaram serem esses versos de autoria de Carlos Bettencourt. Cf. VENEZIANO, 2013, p.237.

figura bigoduda, meio burra, vítima do escracho e do humor naturais do brasileiro, se estendendo às piadas de salão, tão ao gosto popular.

Também outro recurso teatral intimamente ligado às questões satíricas, à linha popular do teatro é a **caricatura viva**. Como crítica às personalidades influentes do panorama social, esse recurso antigo das tragédias gregas e da *Comédia dell'arte* encontrou campo fértil e lugar definitivo nas revistas, como uma das mais importantes convenções do gênero.

Apenas ausente ou atenuada nos palcos durante a atuação da censura, a caricatura viva é uma convenção revisteira que consiste em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. O texto procura se aproximar do linguajar da pessoa real, buscando a expressão adequada para vestir o conteúdo que lhe é típico. Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos, tudo para que o ridicularizado, mesmo camuflado sob outro codinome, seja facilmente reconhecido pela plateia. Uma das figuras políticas mais satirizadas em caricatura viva foi o presidente Getúlio Vargas. Grande apreciador das revistas, ele permitia ser retratado, mas sem ridicularizações.

Veneziano (2013) enfatiza, ainda, que a utilização da **alegoria** é outra constante convenção revisteira. Com esses recursos, as abstrações ou coisas inanimadas são representadas por meio de personagens que se expressam em uma linguagem figurada.

Retomando, especialmente, as representações morais e espirituais transformadas em alegorias no teatro popular da Idade Média, tratando-as como convenções, o teatro de revista opera uma grande variedade de contrastes dentro de sua estrutura formal. No jogo entre a naturalidade e a alegoria, entre o flagrante e a utopia, entre o factual e o fantasioso passeiam, pacificamente, na cena, os tipos, as caricaturas vivas e as entidades alegorizadas.

Também, por meio das alegorias, na revista, poderíamos ver personificadas as classes sociais, as instituições ou os gêneros teatrais. Em *O Bilontra*, por exemplo, o Trabalho e a Jogatina perseguem o *compère* Faustino (o bilontra) em sua busca por dinheiro, disputando, durante toda a peça, o destino do protagonista. É importante, destacar, no entanto, que, desde o início de sua apropriação pelas revistas de ano, até as mais recentes, ligadas à modernização, as alegorias como técnicas revisteiras distinguem-se daquelas da Idade Média. Aqui, como uma clara alusão à nossa instável situação econômica e mazelas sociais, elas se transformavam em mais um elemento do

escracho; não vinham para moralizar, mas para brincar, fazer rir, de modo que o sentido abstrato da alegoria pudesse ser facilmente decodificado pela plateia, despertando interesse tanto pela comicidade como pelo aspecto crítico. Assim, no teatro de revista e, especialmente na revista brasileira, a alegoria se institucionaliza como elemento dessacralizado, a serviço da sátira, mais singularmente brasileira, “[...] mais pindaíbas, doenças, golpes do baú, males em profusão” (VENEZIANO, 2013, p. 198).

A **metalinguagem** como revelação dos procedimentos cênicos tornou-se corriqueira no teatro de revista. Exercendo sempre um grande fascínio sobre a plateia, a revelação das técnicas dramatúrgicas e de encenação como autoexplicitação foi motivada, de início, pela necessidade de que o público se acostumassem com as convenções, os movimentos e as sucessões de cenas, para que a revista se afirmasse como gênero teatral no Brasil. O comportamento quase didático com a preocupação de que o espectador entendesse o funcionamento da revista, a multiplicidade de quadros, as mutações e o respeito às convenções, durante toda a ação revisteira, trazia à cena comentários, coplas, rondós recitativos, diálogos, repletos de explicações sobre o próprio gênero. Um exemplo típico desse recurso metalinguístico foi o lançamento de *Mercúrio*, em 1887, revista cômico-fantástica de Artur Azevedo e Moreira Sampaio - uma verdadeira aula sobre como se deve fazer uma revista. No enredo autoexplicativo, Fonseca, personagem central, deve fazer uma revista de ano de 1886, condição imposta pelo futuro sogro, Raposo, a fim de que possa casar-se com Felisberta.

Frivolina vem em seu socorro

[...]

Frivolina- Vi o teu desespero e tive pena de ti.

Fonseca- Quem és tu?

Frivolina- Eu chamo-me Frivolina, e sou a musa das revistas de ano.

Fonseca- Ah!

Copla

Frivolina-

De Aristófanes sou neta

Sagrou-me um grande poeta:

Nasci na Grécia pagã

Troquei a sátira eterna

Pela pilhéria moderna,

Pelos saltos de um canã

Quando vibro o meu látigo,

Sem compaixão, sem dó,

Apanha o grande Sócrates

E apanha o Caiapó.  
 Fonseca- Oh! Mas, uma vez que és musa  
 das revistas de ano, uma vez que  
 me dispensas a tua graciosa  
 proteção, tenho toda a  
 certeza de alcançar a mão  
 da minha Felisberta!  
 Frivolia - Estou pronta a te servir de guia.  
 - Farás uma revista.<sup>38</sup>

É preciso relembrar, ainda, que o teatro de revista já nasceu com vocação para a metalinguagem, pronto a exaltar, e simultaneamente criticar o seu próprio meio. E que esse procedimento era também um aspecto da época, de consciência cada vez maior dos signos, captada ao menos pelas vanguardas e por elas difundidas.

Metalinguagem é consciência de materialidade, consciência de estrutura e de procedimentos. Reflexão e desdobramento de formas. Na revista serve tanto para explicitar técnicas quanto para formar a opinião do público sobre o gênero, defendendo-o das críticas intelectuais ou moralizantes. Colocada até nas letras de música, enquanto discurso que se constrange ante qualquer possibilidade de oposição e por isso se explica, configura atitude modelar de extrema atenção dialógica. O mesmo constrangimento justificava, entre coplas e diálogos repletos de lições sobre o próprio gênero, o discurso subliminar do *monsieur du parterre*, personagem-ator ao qual cabia fazer o papel de público, refratando na sua própria linguagem o suposto discurso do espectador. Colocava-se assim palco e plateia diretamente em diálogo, um como prolongamento do outro, e se confundia deliberadamente arte e vida, realidade e representação.

Consequentemente, a metalinguagem da revista não aceita limites. Expande-se de tal forma que tudo é recurso para exercitá-la e atualizá-la. Por exemplo, ainda havia no início ou na formação do gênero no Brasil, o *compère* ou a *commère*, ou ainda a dupla, funcionando como agentes cômico-metalinguísticos.

Quando apareciam em dupla, os compadres formavam um genuíno par cômico-trocadilhesco: um era bobo, outro vivo, ou ainda um era baixo e outro alto, ou também um era gordo e outro magro. Se a dupla era um casal, então o compadre surgia mais grosseiro, ingênuo e popular, enquanto a comadre, mais refinada e culta, “ligada” às

---

<sup>38</sup>*Mercúrio*, revista cômico-fantástica de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, 1887, *apud* VENEZIANO, 2013, pp. 208-209.

maneiras “civilizadas” e aos modismos, explicava-lhe termos e procedimentos, informando de roldão o público.

Esses elementos aglutinadores não eram exatamente personagens, mas recursos cômicos e metalinguísticos, usados pela revista para ligar e comentar quadros. Vindos do modelo francês, foram paulatinamente extintos na revista nacional. Isolada do mundo pela Primeira Grande Guerra e obrigada a caminhar com os próprios pés, a revista nativa havia chegado a um estilo próprio, que já os dispensava. Não se sabe ao certo a razão desse enfraquecimento metalinguístico, mas cogita-se que, a essa altura, o público revisteiro não precisava mais de um condutor, pois já reconhecia plenamente as artimanhas do gênero.

Outros tantos exemplos poderiam ser dados e, mesmo depois de instalada e compreendida pelo público, a revista continuou a se valer da metalinguagem e revelações dos procedimentos como forma de fascinar o público, mostrando-lhe a graça dos bastidores.

Intimamente ligadas à alegoria e aos procedimentos metalinguísticos estão as **coplas de apresentação**. Recurso análogo utilizado pela ópera romântica para se popularizar e utilizar temas de fácil assimilação musical pelas plateias, as **árias de apresentação** eram pequenas composições fragmentadas, cantadas após o recitativo, com a função de fazer com que cada personagem se autoapresentasse cantando, dizendo nome, profissão, gostos e outros dados esclarecedores. Esse procedimento passou à opereta e à revista, tornando habitual a autoapresentação da imensa galeria de tipos e personagens revisteiros. As coplas (em francês *couplets*) eram composições em versos para serem cantadas. No entanto, faziam parte integrante do texto dramático, sempre impregnadas de grande humor, como na apresentação dos burros magros em *O Mandarin*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio.

Nós somos os burros magros

Sem cevada nem capim!

Him! him! him! him! him!him!

Os senhores burros gordos

Fazem-nos viver assim!

Him! him! him! him! him! him!

Mas semelhante existência

Com certeza vai ter fim.

Him! him! him! him! him! him! <sup>39</sup>

Outros elementos devem destacados na apresentação da revista, ingredientes importantes tanto em relação ao aspecto formal, quanto à própria temática ou ao seu caráter popular, aspectos que, sem dúvida, contribuíram para aproximá-la ainda mais do gosto do público.

Quanto ao aspecto formal, o uso de uma **linguagem livre** e que falasse diretamente ao povo fizeram das revistas o palco dos neologismos, gírias, trocadilhos, brasileirismos. Mesmo antes de Forrobodó, burleta de costumes cariocas, de Carlos de Bitencourt e Luís Peixoto, e música de Chiquinha Gonzaga, que, em 1912, introduziu o carioquês no teatro brasileiro, essa linguagem mais livre já aparecia nas revistas.

Mesclando-se às construções e termos descontraídos, era comum a linguagem bacharelesca, com conteúdos eruditos e citações mitológicas, essa união acentuava ainda mais a lei do contraste na qual se fundavam o texto e o espetáculo revisteiro. Destaque-se ainda que a abundância de palavras e expressões francesas muitas vezes ocupava todo o texto de um monólogo ou diálogo. E, embora esse procedimento vá diminuindo com o passar do tempo, alguns termos permaneceriam imortais: *ouverture*, número orquestral de abertura, *couplets*, as coplas, e o *double-sens*, duplo sentido.

A **temática central** da revista era sempre a atualidade, natureza mesma da revista. Entretanto, a partir dessa vinculação com a realidade social de comentar os fatos presentes, outros padrões estéticos e ideológicos foram surgindo e se infiltrando nas técnicas revisteiras e, em sua evolução, observa-se que a revista vai sofrendo alterações: de uma forma irreverente e ferina da crítica, com malícia velada calcada no jogo de palavras, passa-se às formas mais modernas, carregadas de apelos eróticos combinados com entusiasmos ufanistas de caráter populista e nacionalista.

Outro aspecto a ser destacado é o **caráter popular** das revistas que, com a prática constante da paródia, incorpora o gosto de toda uma geração e de um gênero teatral. Se como gênero teatral isolado a paródia teve vida curta, dentro da revista ela alcançou extensa repercussão, sobrevivendo até a época de ouro de Walter Pinto (VENEZIANO, 2013, pp.260-265).

Naturalmente, entre as revistas do século XIX e do início do século XX e as montagens aparatosas das décadas de 1940 e 1950 foram feitas grandes alterações na

---

<sup>39</sup> *O Mandarin*, revista cômica de 1883, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, *apud* VENEZIANO, 2013, p. 219.

carpintaria teatral dos espetáculos, entretanto, o compromisso de comentar a contemporaneidade com ironia e humor persistiu durante toda a sua trajetória no teatro brasileiro.

Destaque-se, ainda, que a importância e a penetração desse teatro foram por um bom tempo menosprezadas, sendo fortemente responsabilizadas pela “decadência do teatro nacional”. Entretanto, uma reavaliação de seu papel no panorama do teatro brasileiro, em recentes estudos, recolocou o teatro musicado na pauta de temas acadêmicos que buscam uma nova historiografia teatral, informada por novas perspectivas de análise e metodologias. Não obstante o esforço de buscar a superação do textocentrismo tradicional e privilegiar o enfoque dos diferentes elementos do espetáculo, como espaço cênico, a atuação e a encenação, esses estudos têm-se fixado, também, no teatro musicado como um campo de interesses e trocas culturais, alimentado pela diversidade cultural, social e econômica dos artistas, trabalhadores e público, que criavam, produziam, encenavam e consumiam o produto teatro musicado.

Nesse sentido, observem-se as considerações de estudiosos como Fernando Antônio Mencarelli, Angela Reis e Daniel Marques, sobre a importância do teatro musicado como “inspiração” para os novos produtos culturais:

[...] os últimos estudos têm trazido à tona as heranças deixadas pelo teatro musicado, reconhecendo-o, ao lado das chanchadas e das comédias de costumes, ‘não apenas como precursor, mas como fonte de inspiração, cópia e citação’, cujo legado ‘é encontrado em cada dobra do tecido que veste nossas teorias contemporâneas – no teatro, e em outras áreas da cultura brasileira, como o cinema, a televisão e a música popular’. (REIS *apud* FARIA, 2012, p.335).

Ora, então por que só se atribui como marco inicial da modernização do teatro brasileiro a estreia da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues?

### **Cena 2.3 - Entre Quiprocós, Forrobodós e Tro-lo-lós: o teatro de revista e outras práticas culturais**

Como já se disse, o teatro de revista brasileiro surge como um desdobramento difuso de formas de diversões europeias que mesclavam teatro, música ligeira, dança, particularmente adequado à tradição da produção cômica brasileira. A partir da Primeira Guerra, em particular as novas gerações de revisteiros e humoristas vão escrever para um gênero de teatro de revista um tanto modificado, que não tratava apenas do humor político, especialmente no que se refere à desilusão republicana,



adaptando-se, principalmente com a utilização da música de Carnaval, às exigências do espetáculo mais ligeiro do entretenimento e, afinal, procurando atender a um público proveniente de parcelas mais amplas e variadas da população urbana. Tudo porque o teatro de revista, assim como outros gêneros a ele associados e tidos como “menores”, tinha um compromisso intrínseco com a diversão, tornando-se, nesse sentido, mais suscetível às demandas de uma população secularmente afeita à presença da música, dança, picardia e comentários satíricos nos espetáculos públicos.

[...] Para isso muito contribuíram as primeiras gravações fonográficas e as primeiras projeções fílmicas. As gravações fonográficas que difundiam as músicas nas chapas dos gramofones, já usuais no início do século, serão utilizadas na grande maioria das músicas carnavalescas lançadas no teatro de revista. [...] As poucas salas existentes também combinavam exhibições de teatro e filme. Já a partir de 1915, com o maior impacto depois da guerra, os proprietários de cineteatros viram-se obrigados a manter pequenas companhias de teatro ligeiro e burletas para rápidos espetáculos –no máximo de uma hora- destinados a atrair público para os filmes. Este misto de palco e tela obrigou, cada vez mais, os revistógrafos a uma concisão e a uma rapidez maior na elaboração de suas peças, fato que provocou ressonâncias recíprocas nas formas de criação cômica (SALIBA, 2002, p.89).

Entre as inúmeras peças que estrearam nas duas primeiras décadas do século XX, destaca-se *Forrobodó*<sup>40</sup>, resultado da parceria Luiz Peixoto-Carlos Bettencourt. A burleta em três atos estreou em 11 de junho de 1912 no Teatro São José, graças à Chiquinha Gonzaga, autora da partitura, a qual, empenhando o seu prestígio, elevadíssimo nesse momento, forçou o empresário Paschoal Segreto a encenar o segundo texto dos jovens autores, originando um dos mais importantes espetáculos do teatro musicado de todos os tempos (PAIVA *apud* FARIA, 2012, p.328).

Mostrando, de maneira bem-humorada, as gafes de elementos das classes populares ao tentar imitar a classe alta – que, por sua vez, imitava, por trejeitos, os refinamentos europeus–, *Forrobodó* inaugurou a utilização de uma linguagem popular nos palcos brasileiros, nos quais ainda se falava castiçamente à moda portuguesa. O linguajar errado repleto de gírias das personagens que tentam parecer eruditas e sofisticadas, embora oriundas de uma região pobre da cidade, trouxe para a cena o “carioquês”. Além disso, expressões, como “não se impressione”(constantemente

---

<sup>40</sup>*Forrobodó-Burleta de costumes cariocas*. Luís Peixoto e Carlos Bettencourt, música de Francisca Gonzaga. Revista de Teatro, SBAT, nº322, julho e agosto, 1961.

repetida pelo guarda-noturno), ganharam as ruas, a exemplo dos bordões populares. A peça também caracterizou tipos como a mulata, o português, o mulato pernóstico que, embora já habitassem as peças do gênero musicado, consagram-se a partir desse espetáculo.

1º Ato

[...]

VOZES - Chegou a porta-estandarte!

GUARDA - Olha quem ela é! Sá Zeferina! Estou te gostando, mulata! Cada vez mais viçosa, mais gelatinosa, mais inzuberante!

ZEFERINA - Bondade sua...

GUARDA - Como é? Continua namorando pra fora?

ZEFERINA - Como?

GUARDA - Cozinhando, quero eu dizer ...

ZEFERINA - Cozinhando? Iche! Suba ! Agora estou cantando no circo.

GUARDA - É natural. Você sempre foi do picadeiro rasgado... (Tomando-lhe uma das mãos e fazendo-lhe dar uma volta) Maravilhosa! Olhem só esta plástica. Parece uma Vênus de Milho!

SEBASTIÃO (Ao Guarda) - Milho! Não se esqueça das galinhas, seu Guarda.

GUARDA-Não atrapalha. (A Zeferina, que continua mexendo as ancas) Isso, marvada! Me castiga! Tu me matas com essas tuas guinadas! Me maltrata mais, me xinga! Cospe nos galão do teu Guarda Noturno! Quem foi que te ensinou tudo isso, peste!

ZEFERINA- Ninguém. Está no sangue.

(Canta).

*Sou mulata brasileira*

*feiticeira*

*frutinha nacional.*

*Sou perigosa e matreira,*

*Sou arteira*

*Como um pecado mortal.*

*Pra provar o gostoso*

*delicioso*

*sabor que esta fruta tem*

*todo mundo anda ansioso*

*e que guloso*

*está seu guarda também!*

*Quando eu danço no salão,*

*- que peixão!*

*diz aquele que me vê.  
 E eu vou girando o balão  
 como um pião,  
 somente para moe! (Coro repete)  
 Tenho sempre uns renitente  
 pela frente  
 Mas em todos dou a lata.  
 Nesta terra, francamente,  
 minha gente,  
 não se pode ser mulata! (Coro repete)*  
 GUARDA (Batendo palmas) - Um viva à magnífica, à invicta  
 rainha do Carnaval! A nossa porta estandarte! (Um viva muito  
 chocho faz-se ouvir).<sup>41</sup>

O enorme sucesso de público e crítica de *Forrobodó*, que alcançou 1.500 apresentações consecutivas e passou a fazer parte do repertório da Companhia S. José, deveu-se não apenas ao elenco, em que se destacavam Cinira Apolônio e Alfredo Silva, e ao texto brilhante de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt, como também às músicas de Chiquinha Gonzaga:

Da burlata convém lembrar não somente da sua repercussão nacional, que levou a muitas remontagens em temporadas subsequentes, como a popularidade das composições feitas pela maestrina, as partituras para canto e piano, vendidas aos milhões, do tango e da marcha carnavalesca ‘Forrobodó’; da polca ‘Não se impressione’ e da marcha Escandanhas. (PAIVA *apud* FARIA, 2012, p.329).

Mas, segundo Elias Thomé Saliba, foi José de Patrocínio Filho quem talvez tenha se constituído o maior exemplo das ressonâncias recíprocas entre o teatro de revista e outras práticas culturais como o humorismo, a crônica jornalística, a música, o cinema e as demais produções destinadas a um mercado de bens culturais. Foi ele o primeiro a adaptar cenas filmadas com vozes e canções do teatro de revista (2002, p.90). Ao utilizar uma frase do discurso de posse de Nilo Peçanha na Presidência, que assumiu o cargo, em 1909, dizendo não ter outro programa que não fosse “paz e amor”, Patrocínio Filho escreveu o filme-revista *Paz e Amor*, lançado no mesmo ano no Cine-Teatro Rio Branco. De forma resumida, Alberto Rosas filmou artistas, cantores e

---

<sup>41</sup> Idem, *Ibidem*.

cômicos nas cenas principais da revista que depois repetiam ao vivo, simultaneamente, às imagens, as mesmas vozes, falas e cantos (2002, p. 91).

*Paz e Amor*, de José de Patrocínio Filho, tinha a estrutura concisa da revista e era toda feita de referências paródicas. No filme-revista, o personagem principal era o coronel Tibúrcio da Anunciação, personagem com o qual Zeca assinava a coluna “Cartas na Roça”, na revista semanal *Careta*.<sup>42</sup>

A narrativa é, como em toda revista, muito simples: o coronel Tibúrcio chega à capital de um reino governado pelo cetro de Sua Majestade o rei Olin I, uma óbvia inversão do nome de Nilo. Os nomes são todos paródicos: o coronel é recebido pelo mordomo Aluado, e tendo pedido ao rei um cicerone para acompanhá-lo pelo reino, recusa o primeiro, que se chama Imprensa, que o coronel considera muito ocupada em caçar tostões. O cicerone aparece numa nuvem de magia, como o nome de Mossiu Baboseira (alusão provável a Múcio Teixeira) e acompanha o coronel Tibúrcio aos pontos mais interessantes do tal reino: o binocular Figueiredo Pimentel, a Moda, a Política, a Viúva Alegre, o cinema Alegre, o Vatapá, o Bicho e os guardas civis, além do Pajé Accioli (referência à oligarquia do Ceará) e o Xícara (referência ao deputado Pires Ferreira, *apud* SALIBA, 2002, p.91).

Assim, pelo exemplo, evidencia-se que a revista exigia, cada vez mais, concisão nos versos, incorporação das músicas e rapidez na resolução cênica, uma “modernização”, que dificultava a elaboração de versos cheios de sutilezas ou de ironias mais refinadas. Na revista *Verde e Amarelo*, encenada em 1925, no São José, Zeca do Patrocínio e Ary Pavão criam um espetáculo cheio de quadros cômicos, cortinas humorísticas de dialogação esfuziante, quadro de fantasia, mas com um enredo conciso, direto, quase ingênuo.

A cena inicial era uma reunião festiva de índios, realizada antes do descobrimento do país. De repente, surgiam as caravelas dos navegadores portugueses e adiantava-se um deles, o chefe, muito barbado e imponente, seguidos de outros, figuras secundárias. Os índios ficavam naturalmente alarmados. O pajé se adiantava, interpelando o estrangeiro barbilongo. Este declinava, enfático, o seu nome: “sou o almirante Pedr’Álvares Cabral”. E o aborígine exclamava para a indiada, paralisada pela surpresa: “Pessoal, estamos descobertos!” A gargalhada era geral. A orquestra atacava os primeiros compassos de uma musiquinha malandra e todos os índios se punham a dançar e a cantar, numa lamentação:

---

<sup>42</sup> Cf. Raimundo Magalhães Jr. *O fabuloso Patrocínio Filho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957 *apud* Saliba, 2002, Notas, p.316.

*Nosso ranchinho assim,  
Tava bom  
Gente de fora chegou  
Trapaiou... (Apud SALIBA, 2002, p.92).*

A versatilidade da atuação artística de José do Patrocínio Filho, na cena revisteira, era amplamente reconhecida, talvez porque a sua participação fosse mais direta na produção e montagem das peças. Atuando como diretor literário, ensaiador, poeta, coupletista, etc, ele manteve contatos com cenógrafos, cançonetistas e atrizes, além de músicos, como Sá Pereira, Domingos Roque, ou José Barbosa da Silva, o Sinhô, companheiro constante nas boemias cariocas, e pelo qual Zeca nutria uma sincera admiração. Outro aspecto interessante de suas produções é que ele insistia na pronúncia mais próxima do falar coloquial, abandonando a fala de sotaque lusitano, ainda predominante entre atores e atrizes nas falas, diálogos e canções (SALIBA, 2002, p.92).

Figura antológica da boemia e do cenário artístico carioca da época, Zeca deixou recordações de seu espírito criativo e irreverente, registradas por ocasião de seu velório, em crônica por Manuel Bandeira:

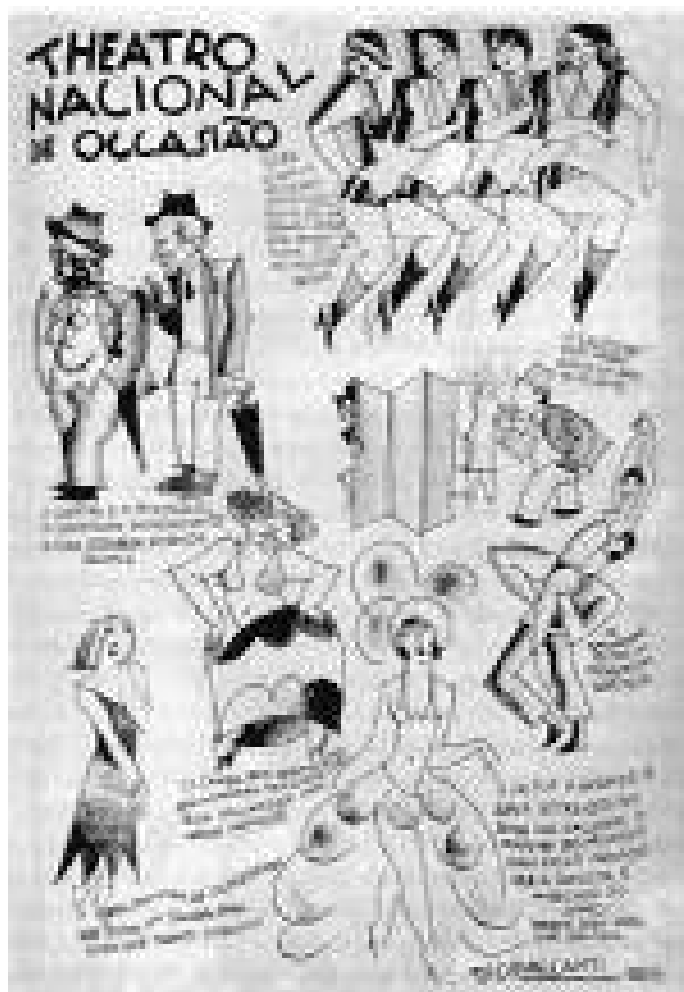
O seu espírito, a sua graça vivaz, a sua capacidade de invenção, de improvisação cativavam à primeira vista e dir-se-ia que os amigos tinham prazer em lhe abrir a bolsa. Zeca era um pardal que fazia gosto sustentar, que fazia gosto ver alegre, irrequieto (BANDEIRA, 2006, p.93).

De todo modo, tratar do teatro das décadas iniciais do século XX é reviver uma época em que a diversidade de estilos, línguas, tipos e encenações povoava o palco e requeria da plateia constante adequação ao ritmo frenético com que a modernidade operava nos palcos brasileiros. Movimento parece ser a palavra-chave do período, segundo Marta Morais da Costa:

Movimento das imagens (o cinema), movimento dos motores (o automóvel e a industrialização), movimento da sociedade (a eclosão das reivindicações femininas e operárias), movimento político (o desaparecimento do Império e os anos iniciais da República Velha), movimento da arte (a quase simultaneidade do realismo, naturalismo, parnasianismo e simbolismo como as primeiras incursões da vanguarda moderna) movimento da linguagem( contaminada pelo francês e em busca de identidade) movimento cênico( teatro ligeiro pedindo nova geografia do palco e da cenografia, e a música ocupando o lugar da palavra) (COSTA *apud* FARIA, 2012, p. 335).

Dirigindo com frequência o olhar para as realidades do mundo exterior, o teatro fará o retrato dessa sociedade, bem como a denúncia de suas mazelas e incoerências. Integrado à turbulência social de seu tempo, aceitando-a ou fazendo dela oportunidade de rebeldia e avanços, o teatro desse período encarna a diversidade, o ecletismo e o dinamismo da época.

Inserido nesse contexto, o teatro musicado foi uma das primeiras e mais férteis práticas de formação de uma ampla e diversificada rede de produtos culturais voltados para a crescente população urbana das grandes cidades do século XIX. Tornou-se um negócio lucrativo e em expansão a partir da década de 70 do século XIX no Rio de Janeiro, estendendo-se e se consolidando como um ramo da indústria do entretenimento, até os meados do século XX, a exemplo das trajetórias de empresários donos de teatros e companhias teatrais como as de Artur Azevedo e Moreira Sampaio; Carlos Bitencourt, Cardoso Menezes e Luiz Peixoto; Paschoal Segreto e seus numerosos empreendimentos, sua famosíssima Companhia Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro São José, a estrela da Praça Tiradentes; José Loureiro dono de importantes teatros da época como o Apolo e o Recreio, posteriormente de Manoel Pinto e Walter Pinto; Jardel Jércolis, da revolucionária companhia Tro-lo-ló, e ainda de companhias e teatros paulistas, como Companhia Arruda, entre outras que se beneficiaram com surto cafeeiro que transformou a cidade de São Paulo em consumidora de teatro (VENEZIANO, 2013).



43

Inúmeras companhias tinham a revista como o principal produto voltado para o público heterogêneo das concentrações urbanas. Essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica, reunindo na produção de suas peças uma grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Os artistas e profissionais envolvidos tornaram essa nova indústria do teatro musical um campo de diálogos e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade. A diversidade da música popular que emergiu ou se associou a esse

<sup>43</sup> “Teatro Nacional de Occasião de Di Cavalcanti”, *Para Todos*, 16/11/1929: “Para começar as maravilhosas Girls que de vez em quando voltam com outros vestidos... e com os mesmos passos”. “O Caipira e o português interpretam a mais estafada anedota política”, “Um esquetinho bem imoral exibido em Paris há dez anos”, “Os bailarinos russos ou o segredo da repetição”, “O samba bem repetidinho que a cantora faz o possível para italianizar com vários tremolos”, “Uma senhora de olhos fatais que canta um tango para dizer que traiu o marido”, “E no fim a grande e super estrelíssima exige das galerias o máximo de aplausos para ficar provado que a revista é a melhor do ano... porque seria impossível uma pior”. Caráter efêmero, repetições de formas, exagerada mistura de gêneros, mas sempre buscando o divertimento, o teatro de revista foi marcado pela presença intermitente de humoristas e cômicos. Com difusos intuitos críticos, Di Cavalcanti sintetiza, nesse desenho de 1929, todas as peculiaridades do teatro de revista (*apud* SALIBA, 2004, p.90).

teatro musical encontrou distintos espaços e estratégias para a sua difusão, contribuindo, principalmente por meio da canção popular, para a formatação de um circuito de diversão urbana massificada.

Assim, como destaca Veneziano (2013, p.76), o teatro de revista, operando nos registros da atualidade e das necessidades de seu tempo, vai estreitar os laços com a indústria do entretenimento, associando a cena e os palcos à música, aos espetáculos de variedades, ao carnaval, ao cinema e ao rádio. Com fortes ligações com a música popular, as peças de teatro de revista utilizavam em suas partituras muitas canções de sucesso do momento, além daquelas que eram compostas especialmente para figurar nas peças. O contrário também ocorria, pois muitas canções eram lançadas para o sucesso nos palcos de revista carioca, a exemplo das cançonetas de Vasques, dos lundus e maxixes de Chiquinha Gonzaga, o *Pé de Anjo* de Sinhô, e o *Aguenta, Felipe* de Carlos Bitencourt e Cardoso Menezes. Em seus palcos desfilaram grandes sucessos musicais, com seus galãs, cantores, humoristas, atores e atrizes que encantaram multidões.

Aliados às revistas e ao mercado do entretenimento, editoras de partitura e revistas musicais, indústria fonográfica, cafés cantantes, grupos carnavalescos, clubes recreativos, parques, circos, feiras, festas populares expandiam a lógica da cultura de massas com seus mecanismos de difusão cultural, não obstante a cultura popular fosse também, dialeticamente, um campo privilegiado de articulação de identidades e diferenças.

Na perspectiva de que a cultura popular e, em especial, o teatro popular, admite e acolhe múltiplos significados e possibilidades de visões, para além das concepções folclóricas de “povo” ou de categorias deterministas de “massa” tidas, muitas vezes, como grupos sociais homogêneos, inteiramente submissos ao negócio do entretenimento, entendemos o teatro de revista como um espaço de resistência e de inserção social que, mesclando “típico” e “moderno”, vinculando-se às experiências da modernidade, constitui-se como produto e produtor de práticas culturais identitárias, criando e recriando linguagens e temáticas de transgressão do cotidiano.



## **Cena 2.4 - Dialogismo, Paródia e Carnavalização: transgressões e ressignificações na dramaturgia revisteira**

O teatro de revista constituiu-se como espaço privilegiado para transgressões e ressignificações da linguagem, em constante diálogo com outras práticas culturais. Assim, pode-se identificar o dialogismo<sup>44</sup> como um dos seus recursos mais expressivos.

Se as Vanguardas buscavam a renovação através de diálogos derrisórios com a estética e a ideologia de um passado que lhes pertencia e lhes era familiar e próprio, expressando-se em autocrítica ou meta-ironia, encharcadas de humor desautorizador e plena de autofagia, a revista renovava por conseguir, através do diálogo com linguagens alheias a ela, apropriar-se ao seu modo e com medidas próprias, dessas mesmas linguagens. Ambas, porém, emparelhadas dialogicamente com dogmas que pretendiam absorver ou derrubar, faziam-se espelhos deformantes, duplicando inversivamente as suas imagens. Com isso, relativizavam-nas e se libertavam delas.

Entende-se por dialogismo o recurso quase irrestrito e atemporal da paródia (*par-ode*), na verdade mais uma ampla retórica do que um mero conjunto de procedimentos. Trata-se de uma das mais ricas retóricas populares, desde a antiguidade, representando a inclusão de um ponto de vista excêntrico ou periférico junto ou fraternalmente a par do ponto de vista oficial de uma época, por razões de obediência a um sistema socioeconômico escalonado por secções e hierarquias, ditado pelas classes dominantes. Alguns teóricos avaliam que essa retórica é por excelência a dos oprimidos e, por isso, responde à oficialidade com reversão e chacota. Contudo, ela é bem mais extensa e completa, reflete antes uma cosmovisão coletiva, pois, enfeixando múltiplas ideologias e linguagens, pretende açambarcar a sociedade como um todo, fazendo por alguns instantes ouvir-se o ruído babélico do mundo e comemorando sua contraditória pluralidade.

Se o teatro de revista pode expressar o seu dialogismo de forma muito mais aberta e positiva que as vanguardas europeias, foi exatamente porque não se tratava de atividade estética associada às elites que, na virada do século XIX e início do século XX, descobriam o popular, que pertencia, desde as origens, ao povo, guardando consigo seu sentido coletivo. Sua linhagem remete aos espetáculos populares de feira

---

<sup>44</sup> Conceito-chave explicado por Bakhtin a partir da análise das obras de Dostoiévski .em que estabelece o “diálogo entre discursos”. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

na França do século XVIII, já com nítido propósito de, pela metalinguagem, “virar ao avesso” o mundo. Muito cedo, portanto, adotou a função de “revistar” parodicamente a produção oficial de linguagem, ou seja, a produção anual mais significativa da refinadíssima *Comédie Française*.

A retórica da paródia em referência não é e nem se limita ao que se conhece como paródia estilística. Esta, na verdade, faz parte dela como um de seus procedimentos, mas não constitui nem o seu âmago, muito menos alcança a sua profundidade ideológica. Apenas compõe com outras estratégias e recursos o seu amplo sistema. (HUTCHEON, Linda, 1989, p.25).

Muito mais densa, refletindo uma lógica própria e um estar diferenciado no mundo, a paródia da qual aqui se fala é, em sua essência, um discurso de pluralidade e mudança, que, por não obedecer a uma lógica clássica e linear, mas modal e diversificada, capaz de acolher contradições e ambivalências, amolda-se facilmente ao novo e diferente, adaptando-se a praticamente todos os períodos e ocasiões históricas.

Uma prática constante entre os revisteiros era a paródia, comum em diversos ramos da literatura. Em sua ampla dimensão, muitas vezes, esse recurso desconhece fronteiras de tempo e espaço e sai do reduto popular que lhe é “natural” para contaminar eruditos, manifestando-se, por meio de formas isoladas, monovalentes e negativas, como o sarcasmo e a ironia. Nos gêneros populares, ganha, entretanto, polo positivo, expressando uma cosmovisão otimista. Quebrando hierarquias, enfeixando diferenças e colocando em um mesmo diapasão as diversas classes, credos, cores, línguas, hábitos e culturas que lhe passam pela frente, festeja a riqueza e abundância de possibilidades. A todas acolhe e, pela contraposição, relativiza. A todas obedece e, em um só tempo, contraria. Ignora autorias, absorvendo falas e gestos dos outros, parte porque os cultua e por isso se apropria deles, parte porque os despreza. “Como um recurso rico [a paródia] de mostrar ‘um mundo ao avesso’ e ‘deformado’, tece a crítica bem-humorada, uma das formas mais combativas do processo criativo (BAKHTIN, 2010, p.122).

Essa retórica de inversão e relatividade da ordem vigente é também chamada de carnavalização paródica, observada como estrutura distintiva de uma cosmovisão popular, encontrada nos rituais carnavalescos medievais, uma de suas formas mais genuínas, na qual a orientação oficial que se dava cotidianamente à vida social era temporariamente suspensa e levada por inversões formais e ideológicas aos paroxismos do absurdo. Mikhail Bkhtin descreveu claramente seus procedimentos e articulações,

debruçando-se principalmente sobre sua simbologia. Configurou, com isso, um poderoso instrumento para a compreensão e estudo de certos fenômenos artísticos e culturais caracterizados pela polivalência e pela refração deformante da linguagem, não por sua reflexão uniforme, notando ainda que só nesse caso primeiro o grotesco e o risível são essenciais.

O conceito de paródia não é estático, muda de acordo com o período e a visão dos homens em relação à arte e à própria vida. Não é um conceito trans-histórico, mas cada momento prioriza a sua concepção sobre a paródia. Temos a noção de paródia como inferior em contraste às manifestações nobres, como a epopeia e a tragédia, passando pela visão de paródia como burlesca, até a concepção moderna de paródia séria, de canto paralelo (HUTCHEON, 1989, p.27).

A concepção que nos interessa é a de Bakhtin, que coloca em xeque a visão de paródia como algo inferior e rompe com a noção de alto e baixo na concepção de cultura. Bakhtin analisou a literatura do início do século XVIII em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais e Problemas da poética de Dostoievski*, entre outros textos, e discute aspectos fundamentais da linguagem como paródia e carnavalização.

Conforme o teórico russo, no período da Antiguidade Clássica e depois no Helenismo, formam-se e se desenvolvem os mais variados gêneros, surgindo um campo da literatura que os antigos nomearam de sério-cômico (BAKHTIN, 2010, p.121.). Para ele, as pessoas percebiam a originalidade desse setor e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a retórica clássica, a tragédia, a epopeia, a história, etc. Há uma grande diferença entre a produção considerada séria e outra que colocava em "crise" a seriedade. Observa, ainda, que há três peculiaridades do sério-cômico, influenciadas pela cosmovisão carnavalesca transformadora: "O novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador" (2010, p.123); variados gêneros e estilos e a mistura de todos os gêneros – a politonalidade é o forte, mistura do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e a presença de gêneros intercalados: "cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias, etc." (2010, p.123). A partir daí é que aparece a fusão de todas as manifestações, não havendo mais hierarquias entre o alto e o baixo. Ele observa que o dinamismo da linguagem e da cultura popular se integra a elementos eruditos, fazendo uma renovação na literatura.

Bakhtin, o qual também estudou, detalhadamente, a produção de Dostoievski, classifica essa variedade de desenvolvimento do romance de dialógica. Para isso, são determinantes dois gêneros do sério cômico: o “diálogo socrático” e a “sátira menipeia”.

O teórico salienta, ainda, que o gênero determinado como "diálogo socrático" teve uma permanência breve, mas, no processo de desintegração, formaram-se outros gêneros dialógicos, entre eles a "sátira menipeia", que, evidentemente, não pode ser considerada como produto genuíno da decomposição do "diálogo socrático", pois as raízes dela remontam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência determinante é, nela, ainda mais considerável que no "diálogo socrático" (BAKHTIN, 2010, p.124).

Algumas características das menipeias são: a) Ousadia, na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros considerados sérios. Os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em situações fora do comum. As aventuras se passam nas grandes estradas, bordéis, nas tabernas, nos covis de ladrões, prisões, etc.; b) Também aparece na menipeia toda natureza de insensatez, da dupla personalidade, de paixões limítrofes com a loucura c) A menipeia é repleta de intensas oposições e contrastes. O imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Incorpora frequentemente elementos da utopia social. Outra característica é o “grande aproveitamento dos gêneros intercalados: novelas, discursos e oratórias, as cartas, simpósios, etc.” (BAKHTIN, 2010, pp.130-134).

Dessa forma, Bakhtin apresentou as características da "sátira menipeia", com suas incorporações híbridas, sendo a paródia um elemento inseparável da 'sátira menipeia' e de todos os gêneros carnavalizados (2010, p. 139). O conceito de paródia está agregado ao de carnavalização, posto que considera a festa do carnaval como o grau máximo de inversão em um processo cultural. Para ele, um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura é o problema do carnaval (no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco), da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio (2010, p.140).

Conforme Bakhtin, a carnavalização engloba quatro categorias que se inter-relacionam e que, em conjunto, constroem-na: inversão, excentricidade, familiarização e profanação. A principal tônica é a inversão. As restrições, as leis e proibições, que

sustentam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc” (2010, p.140). No carnaval tudo o que é determinado pela desigualdade social/hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive etária) entre os homens é abolida.

Na paródia e na carnavalização, a visão dialógica do mundo sabe que a vida é um bem coletivo: não rouba a cena do “outro”, quando a faz rebater em sua própria cena, simplesmente, faz isso apenas para estilizá-la ou deformá-la grotescamente. Quando estiliza, expressa um desejo de aproximação e identidade maior que o de afastamento. Quando deforma, a relação com o discurso ou valor parodiado é de respeito à alteridade, embora leve ao estranhamento inclusive de si mesma, uma vez que agrega um feixe heterogêneo de linguagem.

A paródia, não apenas como procedimento estilístico, bem como recurso estético, reflete uma determinada cosmovisão popular; sua linguagem ambígua e multifacetada, ri a riso solto das próprias artimanhas, porque nunca esconde nada, antes pelo contrário, é um recurso que desmascara. (BAKHTIN, 2010, p.145).

Como discurso utópico de confiança na humanidade, a paródia conduz e reconduz o caos a um festim à vida, em sua infinita variedade. Para ela, as diferenças não são senão apenas diversidade. É, pois, também uma retórica de crise e mudança, expressa como possibilidade de transfiguração. Tem por lógica a troca, a reversão de valores, simbolizada pela materialidade, que nela predomina em lugar da elevação sublime dos gêneros eruditos. E por eixo maior de articulação, a metalinguagem, discurso em si mesmo contorcido, que comenta, reproduz ou distorce procedimentos próprios e alheios, prestando muito mais atenção nas formas do que no conteúdo da linguagem.

Observe-se, como exemplo, nos anos 20, a forte influência dos filmes falados e dos musicais norte-americanos que invadiram nossos palcos de sapateado, de foxtrote e dos *ragtimes*, dando a impressão, em uma leitura superficial, de que se havia pulado de uma dominação cultural francesa, anteriormente forte e marcante, a uma outra tão patente quanto à primeira. Acusando o nosso Teatro de Revista de imitação de segunda classe do musical americano e de baixa moralidade, a crítica não se dava conta de que ao utilizar ritmos importados mesclados a sambas, marchinhas, maxixes, em vez de simples imitação, a revista brasileira, na verdade, corrompia o musical americano pelo seu recurso intrínseco e deformante: o escracho (VENEZIANO, 2013, p.84).

Esse recurso foi muito utilizado por nossas revistas, tomemos como exemplo, a letra de uma música da revista *As Urnas*, de Freire Júnior e Luís Iglesias, levada em 1929 ao Teatro Recreio:

Gudbai  
 Blaqueboton queque uoque  
 Les ingenues de New York  
 City noter pol  
 Ó yes  
 Blaqueboton queque uoque  
 Les ingénues de New York  
 Futbol  
 Uoter pol  
 O espikingles  
 Very uell tank yu  
 Ao aryyu  
 Auloveyu  
 Yess  
 City Bank gudenaite  
 Gudy bay  
 Les ingenues de New York  
 Futbol  
 Outerpol<sup>45</sup>

Aracy Cortes sapateava e cantava essa salada verbal sem nenhum sentido. E o que seria, à primeira vista, imitação, transformava o alienígena em humor nacional e, pela gozação brasileira ao colonialismo cultural, o desestruturava para criticá-lo.

Por certo, a posição que a cena popular da revista, principalmente a brasileira, ocupa nesse panorama, pertence à vertente refrativa ou carnavalizada. Gênero eminentemente urbano, em um período em que o país começava a deixar a economia exclusivamente rural para industrializar-se, a revista tipicamente nativa debruçou-se sobre uma sociedade cambiante, de repente colocada em contato não apenas com a colônia portuguesa ou com esporádicos viajantes de outras nacionalidades, mas com uma gama variada de imigrantes e extraiu de suas falas e trejeitos a matéria de sua

---

<sup>45</sup> IGLESIAS L. Aracy Cortes. *"Linda Flor"*. Rio de Janeiro: Funarte 1984, p.129, *apud* VENEZIANO, 2013, pp.84-85.

paródia e riso. A princípio, fazia a revisão dos mais polêmicos fatos do ano, como aprendera por imitação. No entanto, logo a seguir e talvez por contato estreito com a comédia de costumes, que já então fazia grande sucesso, principiou a desenvolver-se em direção de tipos próprios, aumentando distâncias e se comportando como um pequeno mundo globalizado, de expressão e pensamentos próprios. Essa trajetória se tornou mais acelerada quando trocou o acento português pelo acento nativo e passou a falar o “carioquês” das ruas, a exemplo do já citado *Forrobodó*:

#### NÃO SE IMPRESSIONE

Burleta de costumes carioca FORROBODÓ

Tango-Carlos Bitencourt, Luiz Peixoto e Francisca Gonzaga.

*(Guarda)*

*Forrobodó de massada*

*Gostoso como ele só,*

*É tão bom como a cocada*

*É melhor que o pão de ló*

*(Coro)*

*Forrobodó de massada*

*Gostoso como ele só,*

*(Guarda)*

*Xi a zona está estragada*

*(Coro)*

*Meu Deus que forrobodó*

*(Guarda)*

*Tem enguiço, tem feitiço*

*Na garganta faz um nó*

*(Sebastião)*

*Então seu guarda que é isso*

*(Coro)*

*Meu Deus que forrobodó*

*(Sebastião)*

*Mas então pelo que vejo*

*Não apanho um frango só*

*(Guarda)*

*Eu vejo que já não vejo*

*(Coro)*

*Meu Deus que forrobodó!<sup>46</sup>*

A Revista fez-se vertiginosa quando absorveu a música que se ouvia nos assovios das ruas e mais ainda quando passou a lançar composições de artistas

<sup>46</sup>*Forrobodó*. Burleta de costumes cariocas em 3 atos. Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt, música de FRANCISCA GONZAGA. *Revista de Teatro*. SBAT, julho e agosto de 1961.

nacionais. Esmiuçava já os tipos sociais, dessacralizando modelos e os integrando à barafunda de um país novo e mestiço, onde nada era puro, direto ou monovalente, e onde nada ou ninguém pertencia a uma só cultura e lugar. Jogava, portanto, simultaneamente com negação/afirmação das origens e se deslocava da periferia de um velho mundo, autoritário e opressor, para o centro de um mundo novo, propício a aventureiros e cheirando a futuro.

Segundo Neyde Veneziano, “o terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade” (2013, p.20.) Mas nota também que, para entender a atualidade, o espectador deve encontrar aí “um certo contingente de lembranças recentemente vividas” (2013,p.20), o que pode sugerir que esse gênero de teatro não só está disposto a anular as fronteiras entre palco e vida, como a proporcionar no próprio palco o encontro e a confusão entre o passado, o presente e o futuro; entre o tempo que se foi e o tempo que se (re)inicia. Logo, espaço e tempo da revista sustentam-se e suspendem-se em interstícios ambiformes de mudança. Paralisam-se, a todo começo precedendo um fim e a todo fim sucedendo um recomeço. Haja vista uma antiga alegoria revisteira que, unindo fim e princípio humanos, representava o ano velho, tristonho e alquebrado, que saía por uma porta, enquanto por outra entrava o ano novo criança, saudável e risonho. Eis, portanto, o sentido coletivo e imorredouro da paródia carnalizada: comemora-se e se pode rir de toda e qualquer fatalidade apenas porque para a espécie, que é a única que vigora, não há morte, mas vida perene. Tal é a crença que garante ao corpo coletivo a confiança festiva nas metamorfoses, sejam elas estéticas e culturais ou políticas e econômicas, pois é justamente a mutação que permite sua perpetuação. Assim, no *Tribofê*, revista de Arthur Azevedo, de 1892, Frivolina se pronunciava: “[...] Troquei a sátira eterna / Pela pilhéria moderna! / Tenho exercitado a perna / Nas delícias do cancã!” (VENEZIANO, 2013, p.202).

Pondo em prática a noção de simultaneidade, pode-se dizer que, mais do qualquer outro de sua época, o teatro de revista manteve a função ritual de origem: fez do espetáculo um rito festivo e popular de passagem. Com um enredo ingênuo e tênue, mas flexível o bastante para desencadear o desfile dos principais fatos e figuras que se destacaram durante o ano, mostrados através de quadros de fantasia, esquetes ou canções, colocava em surpreendente estranhamento o passado e o expurgava de desditas a partir do humor revitalizante. Ao mesmo tempo, com essa purificação



cômica, inaugurava comemorativamente o porvir. Entre ambos estava o presente, como espaço-tempo de transfiguração.

Embora fosse de incertezas e de provisoriedade, logo também de precariedade, esse presente não acabava no vazio, preenchido pelo nada que o absolutamente tudo também pode, em certas circunstâncias particulares, vir a sugerir. Pelo contrário. Da perspectiva coletiva e imortal, estava sempre desmesuradamente cheio, pleno de possibilidades que se deviam exatamente à mutação. Provavelmente à exploração de tais possibilidades é que se devem os prólogos de muitas revistas que traziam de região desconhecida, às vezes extraterrestre, visitantes que emprestavam seu olhar virgem aos costumes do lugar. Além de funcionar como relativizador de costumes, desnudando o ridículo ou a inadequação de certos atos e convenções ou encantando-se com outros que para o lugar nunca tiveram valor, esse estranhamento também servia para representar a fronteira entre o “eu” e o “outro”, nesse instante alegremente ultrapassada.

Deve-se notar, ainda, como elemento de desfronteirização e exploração de possibilidades, que o teatro de revista, apesar de insistir nas qualidades concretas e sensoriais do espetáculo, era um teatro de insinuações, ou seja, totalmente sustentado por alusões, estendendo o que objetivamente se via e ouvia para um plano muito mais amplo, de inteligência, mas igualmente de imaginação. Era, assim, um teatro que dependia do repertório público para se efetivar, mas também era capaz de acolhê-lo em toda sua multiplicidade, pois trabalhava com signos deliberadamente abertos, sempre prontos para a interação com a plateia. Apoiados na alusão estavam o singular e o diverso, o particular e o universal, o figurativo e o literal. A variedade encontrava eco, podendo-se medir pelos usos do recurso, inclusive o gosto, as preocupações e os interesses de determinada época.

No teatro de revista, a sintonia com a atualidade configurava o compromisso com o seu tempo e, muitas vezes, ditando a moda. Em 1924, *À la garçonnette*, revista de Marques Porto e Afonso de Carvalho e música de Sá Pereira, foi considerada um dos dez maiores êxitos de todos os tempos. A mulher estava na ordem do dia em que se discutia, constantemente, o direito do voto feminino. *À la garçonnette*, entre os diversos assuntos da atualidade, abordou a questão da emancipação feminina. Além disso, a revista ficou famosa, também, porque a estrela Margarida Max e suas coristas cortaram os cabelos muito curtos, à altura da nuca, com franja generosa e lançaram a moda do novo penteado. O corte *à la garçonnette* reverberou na moda feminina até os

anos 50, podendo-se ter uma ideia da repercussão e da influência do teatro de revista sobre a sociedade de então. Documentos e artigos da época definiram *À la garçonne* como símbolo da revista moderna, no qual muito contribuiu o nu artístico, em que a atriz Manoela Mateus, em cena do quadro “Sol indiscreto”, tirou a parte de cima do maiô e exibiu os seios numa cena de praia (VENEZIANO *apud* FARIA, 2012, p. 444).

Cabeças à la Garçonne  
 Cabeças à la Garçonne  
 Com toda graça repetis  
 As cabeleiras encantadoras  
 Da moda chique de Paris  
 A cabeleira é só perfume  
 A cabeleira, só assim,  
 É um borrão de negrume  
 Com um borrão de carmim.

Cabeleira à la Garçonne  
 Usá-la assim  
 Eis que é preciso  
 Cabeças que só tem cabelo  
 E mais cabelo que juízo

Com tão curtos os cabelos  
 A face fica, assim, mais linda.  
 Nossa cabeça que é tão leve  
 Ah! Fica assim, melhor ainda.  
 Não se pode mais dizer  
 Que a mulher, oh, que atrevidos,  
 Tem as ideias muito curtas  
 E tem os cabelos compridos.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Em 1922, foi lançado na França o romance *La garçonne*, de Victor Margueritte. Embora sendo considerado um escândalo, várias edições foram esgotadas, sendo um sucesso mundial. Em 1923, foi lançado no Brasil com o título de *A Emancipada*, trazendo como subtítulo o título original. Logo, surgiram coisas com o nome *À La Garçonne* ou *À La homme*, principalmente os cabelos femininos aparados na altura da nuca, que causavam escândalos. Em *Hollywood*, estrelas como Pola Negri e Louise Brooks, ajudaram a divulgar a moda. No Brasil, a pioneira desse estilo foi a atriz e soprano Margarida Max, uma das mais queridas *Rainhas* do Teatro de Revista, que reinou absoluta no início dos anos 20. Como era regra, toda novidade de destaque era logo retratada no teatro de revista carioca. Em 05 de maio de 1924 estreou, no Theatro Recreio, a peça *À La garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho. A música ficou a cargo do excelente compositor Pedro de Sá Pereira. Disponível em <http://bonavides75.blogspot.com.br/margarida-max-la-garconne-1924>. Acesso em: 22 fev. 2016.



O duplo sentido, ou melhor, o sentido múltiplo que a revista podia alcançar, era uma prova incontestável de sua dimensão polifônica, seja essa cênica ou semântica. Uma de suas mais evidentes figuras de retórica era o trocadilho, agente formal muitíssimo ativo da inversão, que é o coração e o cérebro da paródia carnavalizada. Na revista, tudo era troca – ela andava mesmo à custa de equívocos e trocadilhos verbais, de caricaturas. São exemplos notáveis os contínuos descensos e elevações cômicas, e até mesmo as alegorias, que surpreendentemente, às vezes, absurdamente, davam concretude a entidades abstratas, como a justiça ou a paz. Aliás, as alegorias bem merecem uma nota à parte. Além de expressão de materialidade, que, na paródia, sempre assume um sentido de rebaixamento, por oposição complementar às idealizações abstratas para as quais em geral tendiam até então os gêneros ditos “sublimes” e nobres, também encarnavam um aspecto da cosmovisão carnavalesca para a qual tudo o que existe na terra tem um corpo e não há entre esses corpos qualquer separação ou hierarquia. Seres animados, objetos ou conceitos são um só, dispõem-se em continuidade, pois representam apenas a infinita variedade do mundo.

Pelo mesmo princípio, na carnavalização paródica tudo sempre avança além de seu próprio limite, tudo é exacerbamento e abundância, o que, na revista, também ocorria: pelas alusões, o que se fazia e dizia no palco sempre ultrapassava a sua

<sup>48</sup> Cartaz da peça - foto de Margarida Max com o corte à *La garçonne*. Disponível em: <http://bonavides75.blogspot.com.br/margarida-max-la-garconne-1924>. Acesso em: 22 nov. 2016.

literalidade; pelo exagero se chegava ao caricato; pela sensualidade se alcançava o acasalamento, máxima versão de apropriação e interação corporal. Havia igualmente quadros que remetiam à continuidade entre os seres através da digestão, como o da Cozinha Dramática da portuguesa *Tintim por Tintim*. Ou títulos ambivalentes, cuja alusão sugeria não só digestão, mas ainda ao sexo. E as revistas, não raro, veiculavam uma comicidade burlesca, não isenta de alguma malícia, como no exemplo da revista de Bastos Tigre, *De pernas p'ro ar*, de 1916, na qual uma costureira ingênua cai na lábia de seu namorado, um chofer chamado Pedrinho, e canta versos cujos estribilhos – “Pedrinho não faça isso” – provocava grande hilariedade:

Quando passava lá em casa,  
 Eu tinha as faces em brasa,  
 Ao vê-lo no auto vermelho,  
 Mamãe conselhos me dava...  
 Quem ama como eu amava  
 Quer lá saber de conselhos?  
 [...]
 Foram-se os dias passando  
 E tantos beijos foi dando,  
 Que eu nem reparava nisso...  
 Uma vez beijou-me a boca!  
 Fiquei tonta, fiquei louca  
 - Pedrinho, não faça isso!

Uma vez por meu castigo,  
 Saiu a passear comigo,  
 Ao terminar o serviço  
 -Vou tocar para a Tijuca!  
 Meu Deus, que ideia maluca!  
 -Pedrinho, não faça isso!

Fomos. O auto em disparada  
 Devorava a linda estrada  
 De repente-zás- um enguiço.  
 Quem passasse ali por perto  
 Me ouvia dizer por certo:  
 - Pedrinho, não faça isso!<sup>49</sup>

Sendo teatro, a revista encontrou na natureza eminentemente concreto-material da cena teatral um princípio essencial para seus rebaixamentos cômicos e derrisões

---

<sup>49</sup> TIGRE, Bastos. *De pernas p'ro ar*, Revista, Palace Teatro, Rio de Janeiro, 1916, *apud* Saliba, 2002, p.94.

desabstratizantes. Contudo, há de se considerar que, mesmo nesse plano de explícita materialidade, existem teatros que elevam, abstraem e idealizam, fazendo da matéria não apenas um meio, mas também um objeto de expressão. A revista, porém, usava e abusava de recursos corporais, diluindo neles o texto que obedecia a matrizes orais, não literárias. Calcava-se em uma confiança plena na capacidade regeneradora da matéria, a princípio a própria matéria teatral, que tomava como referência metalinguística, estendida pouco tempo depois para outras áreas, artísticas, culturais, econômicas, sociais e políticas, em clara disposição da vida como espetáculo.

Nos rastros deixados pela visita da *Ba-ta-clan*, na década de 20, por exemplo, a companhia brasileira de revista *Tró-lo-ló* de Jardel Jércolis, entre outras inovações, trouxe efeitos ousados à cena em um esboço do que seria, mais tarde, o *strip-tease* no Brasil. Na revista *Bric a Brac* de Bastos Tigre e Antônio Lago, as Girls entravam pela plateia e, aos poucos, tiravam a roupa (mas ficavam de combinação) a fim de vestirem os figurinos da revista, à frente do público, cantando uma canção de letra maliciosa:

Já-Já-Já  
 Já são mais de sete e meia  
 Dez minutos temos só  
 A plateia já está cheia

Pois é um fato o Tro-lo-ló.  
 É correr  
 mais que depressa  
 É correr com todo afã  
 Pois a peça  
 Não começa  
 Sem tirarmos peça a peça  
 Prá vestir à bataclan  
 O chapéu saquemos fora  
 Zás traz  
 E o vestido sem demora  
 Toca a retirar  
 Traz zás.  
 [...]

A combinação galante  
 Zás traz  
 Retiramos num instante  
 Com requintes de pudor  
 Zás traz  
 Quem do nu não for amante  
 Feche os olhos por favor...<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> In: Delson Antunes, *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro-1925-1944*, Dissertação de mestrado, UNI-Rio, 1996, p.28, apud FARIA, *História do Teatro Brasileiro*. V.I, SP: Perspectiva, 2012.

Mas essa força redobrada do princípio material-corporal não foi apenas privilégio desse teatro. Estava inscrita na própria época e comparecia ainda em outros teatros, sobretudo os de vanguarda. No teatro *Dada*<sup>51</sup>, por exemplo, o qual, à semelhança da revista, muitos críticos negaram como teatro, eram personagens de *Le Coeur a gaz*, de Tristan Tzara, o olho, a orelha, a boca, o nariz e o pescoço. Muito embora se limitasse a órgãos do sentido, ensaiando um descenso para o tórax, mas não evoluindo, o dadaísmo apresentava, desintegradas e autônomas, as partes principais do rosto, que, em um passado não tão longínquo fora senão o único, o mais expressivo instrumento do teatro nobre e sublime. Em contraponto, a revista popular nunca precisou aceitar tais comedimentos. Nela, avantajado e posto em movimento incessante, o corpo era real e de uma só vez o rei. Chacoalhava-se gesticulando prosaicamente ou dançando, mostrava as pernas, punha as cordas vocais para funcionar, cantando, expandia-se em passarelas para melhor se integrar com o público. Envolvia e se deixava envolver. Era um corpo real de desejos e anseios, mostrando-se em eterno processo e em contínuo e irrefreável crescimento. Era o insofreável corpo popular.

Há de se entender, portanto, o apelo sensual a que respondia a revista e ao qual mais tarde essa se rendeu, transformando-se em teatro de vedetes. Como atividade lúdica, ao lado do jogo (o trocadilho é em si mesmo um jogo), da própria gastronomia e de tudo aquilo voltado ao prazer gratuito, libertando o homem da escravidão utilitária do dia a dia, o sexo ligava definitivamente a revista à tradição cômico-popular, cujo riso, livre e franco, deriva de um grande, confiante e antiburguês “gozar a vida”.

Por sua vez, o sexo, só visto como obsceno e lascivo sob a repressão que sofre no plano da oficialidade, é matéria privilegiada de ambivalência paródica. Oferece-se oportunamente a procedimentos de rebaixamento/exaltação, pois se é nódoa a ser escondida, também assume aspecto de algo sem o qual não pode sobreviver a humanidade; algo ao qual se deve concreta e literalmente a permanência da espécie. Dessa forma é que se cultua o que antes era pecado, ou, na pior das hipóteses, desvela-se a hipocrisia do mundo.

No Teatro de Revista,  
o seu fator principal  
é que uma mulher,  
uma mulher, se dispa,

---

<sup>51</sup> GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

quando o corpo é escultural.<sup>52</sup>



53

Vedetes em nudez estática, influências da companhia Ba-ta-clã (Foto: Reprodução)

Desse modo, importa reconhecer, mais uma vez, o que reitera Neyde Veneziano sobre o teatro de revista, em obra recentemente organizada e publicada por João Roberto Faria<sup>54</sup>.

O teatro de revista no Brasil pode ser visto como um gênero do teatro musical que detinha, no país, mecanismos próprios de construção de texto e espetáculo. Pode ser entendido como divulgador dos êxitos da música popular brasileira, oferecendo um painel surpreendente de composições e compositores que, até hoje, cantam no imaginário coletivo. Pode ser tomado, também, como o gênero que melhor exprimiu a ideia que o Brasil tinha de si nas primeiras décadas do século XX. Numerosos podem ser os pontos de vista. Ainda mais quando se trata de um teatro polissêmico, na sua essência e no seu formato, no seu conteúdo e na sua estética. Podemos observá-lo, inclusive, como *empresa* de arte e diversão de massa e, também dizer que é um dos elementos responsáveis no processo de formação de nossa identidade cultural (VENEZIANO *apud* FARIA, p.455).

<sup>52</sup> In: ANTUNES, Delson. *O Homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro 1925-1944*, dissertação de mestrado, Uni-Rio, 1996, p.34. *Apud* FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro, V. I: Das Origens ao Teatro Profissional do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012, p.448.

<sup>53</sup> Vale lembrar que, na época, existiam as vedetes mais tradicionais, que não se utilizavam da nudez, e as bailarinas que ficavam com seios à mostra, nudez que apareceu nos palcos em 1922, durante a excursão da Companhia Francesa Ba-ta-clan. A princípio, só as vedetes estrangeiras podiam tirar a roupa. Depois, o “privilégio” foi estendido às brasileiras, com uma condição: tinha de ser a chamada “nudez estática”, com as mulheres nuas no palco, mas sem se mexer. Disponível em: <http://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/>. Acesso em: 20. nov. 2017.

<sup>54</sup> FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro, V. I: Das Origens ao Teatro Profissional do Século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.



&amp;

## &amp;&amp; ATO II &amp;&amp;



Figura 3 - "A Companhia Negra de Revistas. A primeira organização no Brasil".  
Fonte: Careta, 14.08.1926, a. XIX, no 947 (Biblioteca Nacional).

55

*"Em apenas um sentido 'raça' deixa de ser um mito para ser um fato objetivo: quando designa o conjunto de pessoas consanguíneas que guardam parentesco biológico entre si. Como todos os homens que habitam o nosso planeta hoje descendem de ancestrais comuns, sendo, portanto, parentes biológicos, só existe uma raça: a raça humana". Joel Rufino dos Santos<sup>56</sup>*

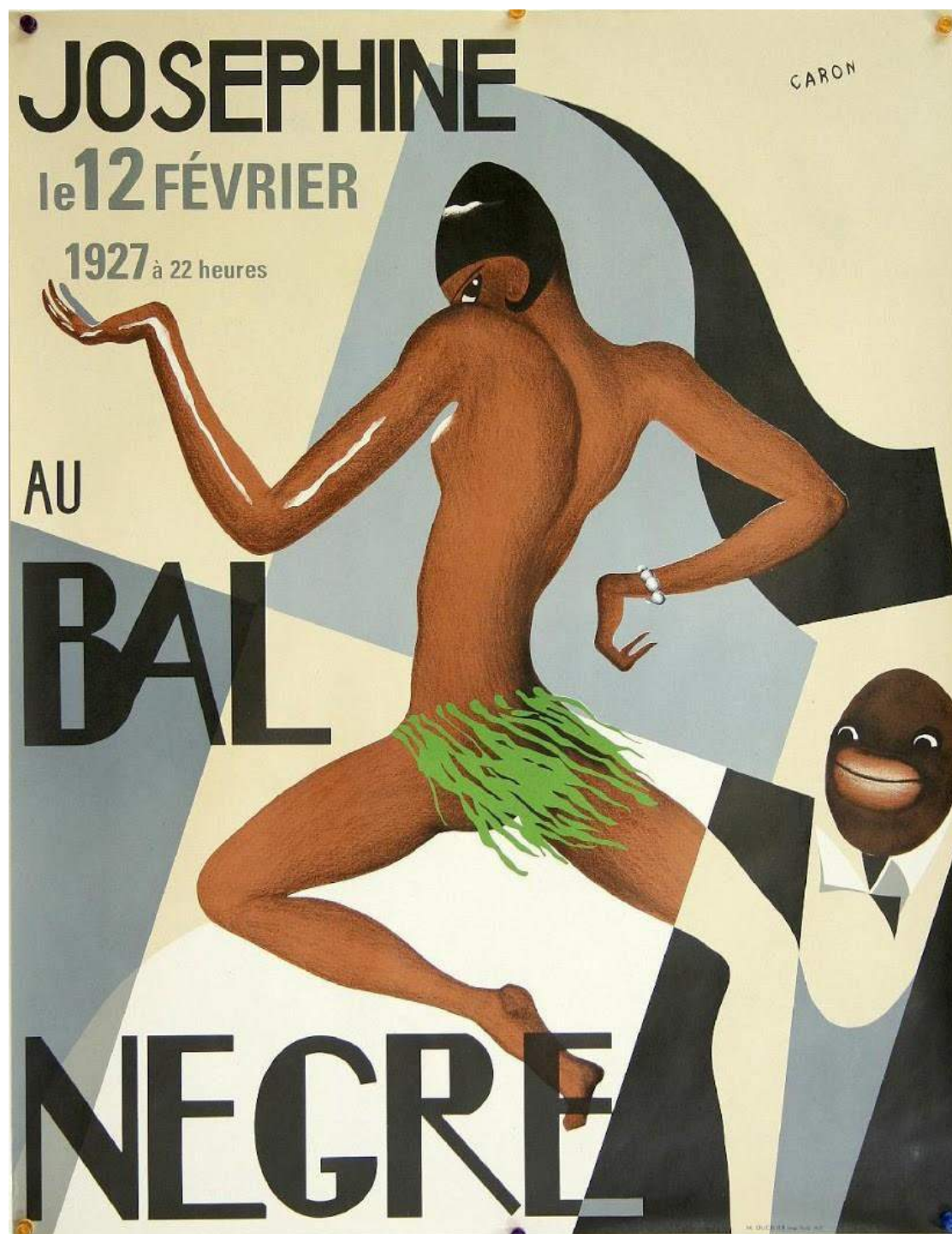
<sup>55</sup> Careta, 14.08.1926

<sup>56</sup> Cf. SANTOS, Joel Rufino dos. *História do Negro no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.



&amp;

&amp;&amp; QUADROS DE FANTASIA &amp;&amp;



57

<sup>57</sup>Disponível em: <http://giscreatio.blogspot.com.br> Acesso em: 30 ago. 2017

## A TRAJETÓRIA DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS NA RIBALTA DOS ANOS 20

### Cena 3 – A presença do negro no teatro brasileiro e o (não) lugar da Companhia Negra de Revistas

Ao situar o (não) lugar da companhia Negra de Revistas na problemática presença do negro no Teatro Brasileiro, tomemos como ponto de partida que essa temática, tanto na Literatura como no Teatro Brasileiro, está intimamente relacionada à construção e à permanente atualização do discurso do projeto civilizador brasileiro.

Em síntese, o desenvolvimento histórico desse discurso desloca o total apagamento do negro como personagem a uma progressiva “representação”. Inicialmente, praticamente inexistente nos palcos, o negro-escravizado era como um *sintoma* de uma sociedade em descompasso com os valores civilizados europeus, fundamentado nos impulsos nacionalistas da emancipação política de 1822, os quais elegeram o indígena mitificado e afastado da própria realidade, modelo de nacionalidade e pintaram “[...] um país que misturava elementos das tradicionais monarquias europeias com elementos indígenas, poucos negros e muitas frutas coloridas.” (SCHWARCZ, 2012, p.23).

Já em fins do século XIX, agudizando-se a visão negativa, os negros e mestiços, até então ausentes da representação oficial, foram apontados como índices definidores de degeneração, sendo responsabilizados pelas “mazelas da miscigenação racial”, na cadência científica das teorias racialistas<sup>58</sup> e entrave ao progresso do país que se queria “moderno” e “civilizado”, mesmo havendo, em parte do debate local, uma percepção consensual de que o país era de fato miscigenado.

Em inícios do século XX, o tema racial foi praticamente ressuscitado, uma nova ideologia do branqueamento ganha força entre nós, indicando que “raça” será um conceito negociado e em contínua construção no país (SCHWARCZ, 2012, p.27). Nesse momento, o samba, a mulata, o malandro, a capoeira, o carnaval firmam-se como símbolos da cultura popular negra, e mesmo circunscritos pela hierarquização e distinção sociais e pelas restrições legais, ganham intensa visibilidade no universo do

---

<sup>58</sup> Informados por teorias estrangeiras, autores como Nina Rodrigues, da Escola de medicina da Bahia, Silvio Romero, da Escola de Recife e João Batista Lacerda, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, entre outros, condenaram a realidade mestiça local. Cf. SHWARCZ, Lilia Moritz. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2012, p.24.

entretenimento, embaralhando cada vez mais a linha divisória entre cultura erudita e cultura popular. Époça em que as comédias ligeiras do teatro musicado e recitado vão exibindo, em suas mulatas e malandros, não só os traços típicos da raça, mas também, em contraposição, os hábitos e costumes da modernidade, expressos no vestuário, nas danças, na frequência aos cinematógrafos, vistos diariamente na Avenida Central.

A partir da década de 20, toma corpo uma intrigante inversão na visão da mestiçagem. Menos biológica e mais cultural, essa concepção vai acirrar o debate e a negociação de categorias raciais e da identidade nacional, amplamente difundidas nas diversas esferas culturais. A partir de 1930, culmina na “alentadora e positiva” versão da mestiçagem como ícone da nação, cujo autor Gilberto Freyre, associado à política cultural do Estado Novo, oferece um modelo antropológico de interpretação para a sociedade multirracial brasileira, invertendo o antigo pessimismo e introduzindo os elementos culturais enquanto indicadores de análise (SCHWARCZ, 2012, p. 28).

Assim, fazendo um pequeno percurso pela história das manifestações teatrais no Brasil, presentes na bibliografia especializada, tem-se que as práticas iniciais das artes cênicas no país considera o teatro jesuítico, fortemente didático, a primeira forma de manifestação teatral aqui presente, “tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus” (PRADO, 2012, p.21).

Em finais do século XVIII, a arte teatral, já desvinculada de fins religiosos, ganha os primeiros espaços próprios com a construção de Casas de Ópera e Comédia. Como consequência, data da mesma época o surgimento dos primeiros grupos organizados profissionalmente, os quais ocupavam tais espaços. Nesse primeiro momento, as companhias teatrais contavam com elenco predominantemente negro ou mulato: os brancos só raramente em papéis de personagens estrangeiros. Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas superiores, apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto (MENDES, 1979, p. 2).

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, em 1808, há uma série de melhorias em diversos níveis da vida fluminense, entre eles, o artístico. Segundo Miriam Mendes (1979, p. 3), companhias estrangeiras de teatro declamado, de dança, de canto tornaram-se frequentes nos teatros da época, quer durante a permanência de D. João VI, quer durante os anos do Primeiro Reinado.

Não obstante, a progressiva valorização da profissão de ator e o proporcional apagamento do negro como artista da cena ao longo do século vêm acompanhados da emergência de uma dramaturgia “nacional”, que, a partir de 1851, recoloca o negro em cena a partir da representação estereotípica de sua figura, frequentemente retratada como a do escravo fiel, elemento grotesco ou criminoso, facilmente observada por um exame mais profundo da criação dramática do século XIX.

A abolição do tráfico de escravos, em 1850, forçou a literatura abolicionista a voltar a sua atenção aos escravos, destacando seu sofrimento, fidelidade e nobreza, a exemplo de *Mãe* (1862), de José de Alencar, e *O cego*, de Joaquim Manoel de Macedo, e/ou como estereótipo de escravo imoral e de escravo demônio, como em *O demônio familiar* de Alencar. Essa literatura assumia como premissa que a escravidão era ruim para os donos de escravos porque os colocava em contato com degenerados morais, inculcando, desse modo, medo nessas pessoas.

Entretanto, é importante registrar, aqui, que às margens das narrativas hegemônicas sobre o negro escravizado, uma escritora negra, de forma anônima, trouxe a público três narrativas de ficção: *Úrsula* de 1859, considerado o primeiro romance publicado por uma mulher negra em toda a América Latina- e primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa -, no qual aborda a escravidão a partir do ponto de vista do Outro; *Gupeva*, de 1861, narrativa curta de temática indianista, publicada em capítulos na imprensa local, com várias edições ao longo da década de 1860; e o conto "A escrava", de 1887, texto abolicionista empenhado em se inserir como peça retórica no debate então vivido no país em torno da abolição do regime servil.<sup>59</sup>

Segundo Eduardo de Assis Duarte<sup>60</sup>, pesquisador da literatura afro-brasileira, ainda que muito importante, Firmina é pouco citada e conhecida. De acordo com Duarte, no posfácio de uma edição de *Úrsula* de 2009, os elementos determinantes para o silenciamento foram a ausência de assinatura, a indicação de autoria feminina, a distante localização geográfica e o tratamento inovador dado ao tema da escravidão. E embora existisse o “recato”, Firmina não só publicou como antecedeu diversas questões atuais. Para o professor Duarte, “a autora maranhense, pela primeira vez, constrói a

<sup>59</sup>Referências a autores negros na literatura afro-brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis> Acesso em 03 de jul. 2018.

<sup>60</sup> DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Edição comemorativa dos 150 anos da primeira edição. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

crítica do patriarcado escravista do duplo ponto de vista da vítima, mulher e negra”. (DUARTE, 2009).

Desse modo, a “invisibilidade” do elemento negro pode ser entendida como um processo claramente político-ideológico formado por discursos que categorizam e aprisionam o elemento negro. Nesse sentido, a cor da pele é determinante de um lugar social. De acordo com Leda Maria Martins:

Através dessas marcas constantes na dramatização da persona negra, a convencionalização teatral repete um discurso do saber que se propõe como verdade. E é como saber e como verdade que esse discurso faz circular o poder estruturante e modelador das relações raciais no Brasil, legitimando, no estatuto dos personagens, o estatuto mesmo das práticas de domínio social (MARTINS, 1995, p.43).

Tem-se, então, que tanto o veto ao ator negro quanto as formas estereotipadas da representação do negro como personagem vinculam-se à sua negritude tomada como elemento produtor de significados.

Assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas (MARTINS 1995, p. 34).

O fato é que o que ocorre no âmbito teatral vai reproduzir-se posteriormente nas diversas produções artísticas, com a exclusão da presença do ator negro e a estereotipia marcada em sua representação (muitas vezes feita por atores brancos pintados de preto), alinhando-se ao discurso histórico empreendido pela historiografia oficial: “o português é o desbravador corajoso e aventureiro [...], o índio o símbolo audaz, guerreiro e puro, enquanto o negro não aparece, substituído pela escravidão bárbara que é preciso destruir” (CHAUÍ, 2007, p.54).

Entende-se, então, que o discurso fundador da história do país e da ideia de nação é reatualizado em diversos momentos históricos. Ou seja, os discursos nacionalistas se apropriam dos símbolos eleitos como “tipicamente nacionais” de diferentes formas ao longo do tempo, segundo os interesses das classes dominantes, o que não exclui a participação popular, a exemplo do que se deu com a Companhia Negra de Revistas.

Importa destacar, aqui, que a cultura se constitui como campo de produção de significados, no qual distintos grupos sociais negociam, em tentativas de preservar e manter atualizados os seus significados à sociedade mais ampla. Nessa perspectiva, o

âmbito popular é apreendido não apenas como *locus* de submissão, mas instância de lutas, transgressões, incorporações contínuas em variadas formas de resistência.

Assim, a questão que ora se coloca é a compreensão de *cultura popular* como aquela que se caracteriza por tensão contínua com a cultura dominante. Constatando o quanto o termo popular é problemático, Stuart Hall, no texto seminal “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”<sup>61</sup>, conclui que a “cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta” (2011, p.246).

Nesse sentido, tem sido comum, no debate sobre as formas de organização promovidas por pretos e mestiços na Primeira República, sobretudo nas instâncias culturais, concentrar a abordagem em grupos de intelectuais negros que escreveram e editaram jornais para sua comunidade - a chamada imprensa negra - e na Frente Negra Brasileira, no caso de São Paulo. No Rio de Janeiro, vem sendo destacado, a partir da diáspora baiana, o papel fundamental de músicos, artistas e poetas negros na instituição do samba conforme o conhecemos hoje, em festividades religiosas, jogos de capoeira e agremiações carnavalescas. Longe de terem saído de cena para dar lugar ao imigrante, evidências apontam que o negro não se acomodou. Ao invés de se entregar à passividade, forçou brechas, movimentando-se de várias maneiras, inventando e conquistando lugares a partir de seus referenciais culturais, como indicam estudos mais recentes, especialmente na linha multidisciplinar dos estudos culturais.<sup>62</sup>

Sabe-se, ainda, que diversos estudos<sup>63</sup> se valeram, em grande medida, de materiais provenientes dos mais diversos gêneros culturais para mostrar os mecanismos sociais por meio dos quais certos símbolos se “universalizam” e passam a elaborar códigos expressivos de identidades e culturas nacionais. No Brasil, particularmente a literatura e o pensamento social ofereceram um dos pontos de apoio privilegiados para apreender as representações “do nacional”.<sup>64</sup> Inúmeros e expressivos

---

<sup>61</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e Mediações Culturais*. Org.: Liv Sovic. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, pp.231-247.

<sup>62</sup> Refiro-me aqui a abordagem interdisciplinar iniciada em meados da década de 1950, por grupo de pesquisadores na Universidade de Birmingham, na Inglaterra. A partir de pesquisas literárias, os Estudos Culturais tomam como seu objeto qualquer artefato que possa ser considerado cultural, sem distinguir entre alta e baixa cultura. Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams e E. P. Thompson, seus precursores, logo deslocaram a ênfase da literatura para a vida cotidiana e enfoques de determinismos estruturais para experiências historicamente vivenciadas, analisando como formas e práticas culturais produzem relações e sociabilidades.

<sup>63</sup> Os estudos de Marilena Chauí, de Renato Ortiz, de Lilia Moritz Shwarz, entre outros.

<sup>64</sup> Cf. Renato Ortiz. “O intelectual como mediador simbólico”. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. pp.139-142.

trabalhos registrados na história literária e intelectual mergulharam nos anos 1920 e 30<sup>65</sup>, identificando-os como momentos catalizadores para a construção e projeção de uma identidade nacional mestiça e, em particular, tributária aos elementos culturais reconhecidos como “negros”. Entretanto, nesse período em que símbolos como a malandragem, o samba e a mulata passaram a aglutinar sentidos renovados de brasilidade, intelectuais e cientistas não foram os únicos a desempenharem um papel vigoroso na manipulação e divulgação desses símbolos. Para além dos circuitos intelectuais, novas formas de representar o Brasil estavam sendo formuladas, bastava o contato com oportunidades de entretenimento oferecidas à época para se perceber que o circuito de diversões da então Capital Federal, com seus cafés cantantes, cinemas e teatros, configurava espaço de produção e veiculação, a um amplo e segmentado público, de um Rio de Janeiro e de um Brasil “mestiço”.

Os estudos sobre o teatro musicado, já mencionados nos capítulos anteriores, registram que os anos 20 foi um período de revitalização e modernização das comédias ligeiras, do teatro musicado, especialmente do gênero revista. A expansão e a consolidação do sistema cinematográfico e o desenvolvimento contínuo do complexo de produção e distribuição de filmes, aliados a diversidade de opções no mundo do entretenimento que atraíam cada vez mais um público sedento por diversão, acabaram por diluir o público dos teatros.

Segundo Orlando Barros (2005, pp. 12-14), a reação modernizadora para atualização das cenas e a conservação do público tornou-se particularmente forte depois da Primeira Guerra Mundial nos teatros de revista do Rio de Janeiro. Nesse período, também vai sendo incorporada uma grande variedade de experimentos, tornando as montagens tanto mais ágeis e feéricas, quanto mais bem produzidas e “técnicas” e deslumbrantes em todos os aspectos, inclusive na seleção mais rigorosa das coristas e vedetes, para a nova estética da nudez do “teatro plástico”. Agora, os exercícios infundáveis da coreografia, a importação de maquinários, o advento das cortinas de fumaça, as apoteoses deslumbrantes, a obrigatoriedade da iluminação sofisticada, os experimentos modernos e mesmo futuristas em matéria de cenário e figurino, as passarelas que promoviam um maior contato dos atores com o público, todas essas inovações convergiam para uma ampla modernização das revistas. Ao mesmo tempo, a ênfase no texto, tão relevante no tempo de Artur Azevedo, era

---

<sup>65</sup> Além dos mais recentes já mencionados, destacam-se também, Roger Bastide, Florestan Fernandes, entre outros.

substituída pelos aspectos espetaculosos e busca de novidades, pelo exótico e inédito. Na verdade, uma renovação também na poética, na linguagem cênica singular da revista que se atualizava. Reforçam ainda essas mudanças as visitas de companhias estrangeiras, como a espanhola *Velasco* e a francesa *Ba-ta-clan* - esta última, dirigida por Madame Rasimi e que tinha como estrela a célebre Mistinguetti, esteve no Brasil por ocasião do Centenário da Independência, em 1922, voltando em 24 e 26 e provocando uma verdadeira “enchente” ao teatro, intensificando, assim, a busca de espetáculos curiosos no teatro musicado brasileiro.

Nesse cenário, surge a Companhia Negra de Revistas, que eletrizou a crítica e o público, suscitando polêmicas e debates, às vezes sob forma de severos ataques de cunho racista, não raro sob a forma de cruéis pilhérias que traduziam, de certo modo, a situação do negro no teatro carioca em sua trajetória histórica, desde o século XIX até aquele momento.

Formada por De Chocolat, cançonetista, compositor e ator, e Jaime Silva, cenógrafo, em 1926, era constituída por artistas negros e mulatos em sua quase totalidade, apresentando-se no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, com grande sucesso, até a sua dissolução em 1927. A *troupe*, que reunia artistas de renome como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino, Ascendina Santos, Rosa Negra e De Chocolat, fazia questão de apontar a sua inserção no campo de negociação da questão racial a partir do próprio nome que ressaltava a origem racial de seus membros, assim como a denominação do espetáculo *Tudo Preto*. A peça, de autoria de De Chocolat, era caracterizada justamente por debater intensamente os temas para constituição da identidade nacional naquele momento, por uma companhia que se considerava “negra” perante um público tão amplo quanto diferenciado internamente, seja em termos étnicos como socioeconômicos.

Nessa altura, importa questionar sobre as condições que permitiram a criação de uma Companhia Negra de Revistas e o seu (não) lugar no ambiente teatral carioca, no contexto das atualizações do discurso sobre a mestiçagem dos anos 20, tendo em vista a grande difusão dos espetáculos populares, com aproveitamento de componentes de forte expressão da cultura afro-brasileira, como usos, costumes e crenças, além da resistência considerável aos negros e à sua cultura, nas instâncias culturais diversas. Na imprensa, em particular, o jogo entre apreciações preliminares, geralmente simpáticas, visando a “esquentar” o público para os espetáculos, e o corte crítico, por vezes arrasador, que se seguia à estreia, aponta para as trincheiras do conservadorismo



“racial” e para o ambíguo estranhamento, os quais a experiência da criação da Companhia Negra de Revistas teve de enfrentar – situação essa que, ao mesmo tempo, amplia seu significado e seu lugar como “teatro popular negro” no processo cultural e teatral brasileiro, bem como, entre outros aspectos, determinam sua dissolução, como veremos mais adiante.

É importante ressaltar, desde já, que a experiência da Companhia Negra de Revista teria sofrido um total apagamento, estando ausente da história cultural do Brasil, assim como dos estudos sobre a formação de identidades e da própria história do teatro brasileiro. Uma explicação possível é a preferência pela história intelectual como ferramenta para compreender a formação da identidade nacional, que não deixa de revelar a concepção de que o público mais amplo, artistas populares e a camada socialmente desfavorecida, não teria tido papel importante no processo.

Um dado exemplar é o registro de Sérgio Cabral, em relação a Tudo Preto, na biografia de Pixinguinha, músico já famoso na época e que participou da revista como maestro:

Só não se falou do autor ou nos autores do texto, sabendo-se que De Chocolat havia criado alguma coisa, mas escrever não era sua especialidade. É provável que por ser branco, (Luiz Peixoto? Carlos Bitencourt? Marques Porto? Qual deles? ), o autor tenha preferido o anonimato (CABRAL, 1979, p. 108. *Apud* GOMES, 2004, p. 164).

Ora, essa situação evidencia que, apesar de todos os cartazes promocionais da campanha e o texto da peça trazer a indicação de autoria, para Sérgio Cabral uma pessoa que se identificava como “negra”, sendo ainda estranha aos grupos de intelectuais de renome, seria incapaz de debater questões relacionadas ao caráter nacional e identidades raciais.

Na esfera teatral, no entanto, esse “ocultamento” é, no mínimo, estranho, para não se dizer discriminatório. Entre os estudiosos de teatro tem sido comum centrar as referências ao teatro negro no Brasil, invariavelmente ao Teatro Experimental do Negro – TEM como primeira e praticamente única experiência do gênero. Seu fundador, Abdias Nascimento, reclama para o TEN o papel de divisor de águas na cena teatral brasileira ao afirmar que, antes desse marco, o negro só desempenhava papéis exóticos, grotescos e subalternos.<sup>66</sup> O TEN formou um corpo de atores e atrizes dramáticos negros, o primeiro a existir fora dos estereótipos anteriormente apontados.

---

<sup>66</sup> NASCIMENTO, Abdias. Teatro Negro Brasileiro no Festac 77: uma notável ausência. Revista Thoth, nº 4, janeiro-abril (1998), pp. 211-224. (*Apud* NEPOMUCENO, 2006, p.26). Ver também do autor:

Para dividir a cena teatral brasileira em antes e depois do TEN, Nascimento recorre a expressões comumente utilizadas pelas elites de intelectuais brancos dos anos 1920, em suas referências depreciativas ao teatro de revistas e a outros tipos de espetáculos musicados. Embora seja consenso, entre estudiosos e críticos, o papel subalterno ocupado pelo artista negro ao longo da existência da atividade teatral no país, essa premissa leva ao perigo da generalização e da diluição. É o que parece ocorrer com Abdias Nascimento ao não enxergar um passado que ficara para trás apenas 20 anos antes do Teatro Experimental do Negro.

Em seu estudo sobre a experiência da Companhia Negra de Revistas, Nirlerne Nepomuceno refere-se a esse estranhamento:

Não encontramos, na produção literária de Abdias do Nascimento que versa sobre a presença negra no teatro, qualquer referência aos grupos negros de teatro de revista das primeiras décadas dos 1900. Fica difícil imaginar que o fundador do TEN não tenha tomado conhecimento das companhias negras. Mesmo após alguns anos de sua extinção, o eco de suas atuações ainda reverberava na imprensa. Em 1929, o *Clarim d Alvorada* noticiava: “Após três anos de ausência, encontra-se novamente entre nós, o festejado ator, Míngote, que aqui esteve com a Companhia Negra de Revistas em 1926” (NEPOMUCENO, 2006, p.26).

A partir do que pudemos constatar, não somente Abdias Nascimento incorreu nessa “omissão”. A obra *A História do Negro no Teatro Brasileiro* e Joel Rufino dos Santos, autor negro, reconhecido intelectual do movimento negro e historiador, aborda os caminhos percorridos pelos negros nos palcos e dramaturgia brasileira, ao longo de cinco séculos, contemplando-nos com uma narrativa que flui através de episódios, personagens e indivíduos que forjaram uma herança cultural, cada vez mais valorizada em nosso país. Além disso, conjugando uma bela edição com uma iconografia primorosa, a publicação realça as peças encenadas em diferentes fases do teatro brasileiro, incluindo em seu *corpus*, entre outras, as diversas manifestações dramáticas populares que atravessaram o tempo, como as Congadas e o Boi-bumbá.

Entretanto, como os demais estudos sobre o tema, a produção de Rufino referencia apenas o Teatro Experimental Negro como divisor de águas na presença do negro no teatro brasileiro. E sobre a Companhia Negra de Revistas dos anos 20? Nem uma linha sequer.

Possivelmente, cometendo os mesmos equívocos de Abdias Nascimento, ao avaliar a presença do negro no teatro de revista com os mesmos paradigmas do “teatro sério”, o autor reproduz no tempo os mecanismos depreciativos das elites brancas dos anos 20 e exclui as experiências da Companhia Negra de Revistas de sua bela narrativa sobre a história do negro no teatro brasileiro.

E, a despeito de tal apagamento histórico, pode-se entender que a atuação e o percurso da Companhia Negra de Revistas, com suas expressões, dilemas e contradições, inserem-se em um contexto no qual as classes populares, especialmente os negros, negociam a sua participação na construção de uma narrativa de nação e de identidade brasileira e, para fazê-lo, não lhes era possível que se opusessem frontalmente às censuras, aos constrangimentos e às restrições que lhes eram impostos. No jogo político das desigualdades, era preciso saber atuar no campo de possibilidades de luta traçado pelo adversário e, indiretamente, ir ganhando espaço. Desse modo, articulam-se também o desejo e o esforço de inserção social e a necessidade de acompanhar e se inscrever na modernidade, mesmo portando uma marca identitária ainda extremamente discriminada socialmente, a cor.

### **Cena 3.1 - Cultura, Raça e Nação na dramaturgia da Companhia Negra de Revistas: *Tudo Preto, Preto e Branco, Carvão Nacional, Na Penumbra***

A multiplicidade de interpretações e usos do termo *cultura* sempre marcou as discussões dos intelectuais. O estudo das linguagens, a literatura, as artes, as ideias filosóficas, além dos sistemas de crença morais e religiosos, constituíram o seu conteúdo fundamental, embora a ideia de que tudo isso compusesse um conjunto diferenciado de significados e de “culturas” não tenha sido comum nessas discussões.

Assim, no início do século XX, vamos encontrar o pensamento social brasileiro impactado por teorias científicas<sup>67</sup> e concepções que apontam a cultura como um

---

<sup>67</sup>Em inícios do século XIX, foi introduzido pelo naturalista Georges Cuvier o termo raça, o qual compreende que os vários tipos humanos apresentam heranças físicas permanentes, ou seja, cada povo apresenta características hereditárias que serão passadas adiante. Essa introdução levou ao debate sobre as origens da humanidade, opondo duas vertentes sobre as origens do homem: a visão monogenista de cunho religioso, que acreditava que a humanidade teria se originado de uma fonte comum, e visão poligenista que considerava que a humanidade teria surgido de vários centros de criação. A publicação, em 1859, do livro *A Origem das espécies* do naturalista Charles Darwin, constitui-se num paradigma para a época. As teorias evolucionistas de Darwin acerca da evolução das espécies serviram para reafirmar as teses deterministas de cientistas monogenistas e poligenistas. Além disso, o conceito de raça passou a assumir uma nova conotação, deixando de apenas se referir às concepções biológicas e adentrando nas questões de cunho político e cultural. A preocupação com a miscigenação das raças refletia a nova

espaço privilegiado no qual se processa a tomada de consciência daquilo que nos falta e do que nos faz singular; daí ora o exagero mimético da cultura civilizada europeia, ora a ênfase na autenticidade revelam a necessidade visceral de se construir uma identidade que se oponha à visão civilizatória europeia e acabe por entronizar a autoafirmação de nossa singularidade. Nesse movimento, o qual Antonio Candido (2010, p. 117) denomina de “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, a questão nacional, então intimamente ligada ao problema étnico, elege a nação como categoria central de reflexão cultural - categoria essa a encobrir as diferenças de classes e elaborar uma ideologia unificadora que busque cauterizar as feridas abertas no fosso entre as elites e o povo.

Desse modo, no conjunto de imagens que vão constituir-se sobre o Brasil e os brasileiros, estaria o desafio de criação de uma “cultura brasileira”. Segundo estudos mais recentes que abordam a questão<sup>68</sup>, intelectuais vinculados às mais diversas vertentes teórico-ideológicas abraçaram o desafio e se lançaram na *busca do Brasil*. Nessa tarefa, não somente apresentaram-se correntes de tendência positivista cujo lema da “ordem e progresso”, inspirados em modelos de organização social cujas concepções e práticas racistas passam pela eugenia<sup>69</sup>e demais visões conservadoras, como também

---

realidade que se apresentava. A antropologia cultural (os evolucionistas culturais) surgiu e se desenvolveu culturalmente sob uma ótica comparativa. Considerava a civilização e o progresso como modelos universais: o progresso era obrigatório e a humanidade única. A partir dela, duas escolas tornaram-se influentes: a escola determinista geográfica, que acreditava que o meio condicionava o desenvolvimento cultural, e a escola de viés racial, que considerava o processo de miscigenação como sinônimo de degeneração racial e social, enaltecendo os tipos raciais puros. Em 1911, realizou-se em Londres o Primeiro Congresso Universal das Raças que reuniu antropólogos, sociólogos, ativistas sociais de diferentes lugares do mundo, os quais tinham como objetivo “(...) discutir à luz da ciência e da consciência moderna as relações geraes entre os povos do Ocidente e do Oriente, buscando estabelecer entre elles uma certa conformidade de ideias e de sentimentos, uma sincera amizade, e uma cooperação cordial (LACERDA, 1912, p.6) Os representantes do Brasil foram o médico e antropólogo João Baptista Lacerda (1846- 1915) juntamente com seu assistente Roquette Pinto (1884-1954), os quais apresentaram a solução brasileira para o problema das relações raciais. No ano seguinte, 1912, foi publicado um Relatório sobre as discussões do encontro e suas conclusões acerca da questão racial. No Congresso era de opinião geral que não existiam raças superiores ou inferiores, e sim, raças adiantadas e atrasadas. Segundo Lacerda, não é verdadeira a questão da superioridade ou inferioridade das raças, e que no mundo só existem raças adiantadas e atrasadas, devendo ser atribuídas essas diferenças às condições do meio físico e social em que o homem evoluiu. Assim, o domínio sobre os povos “atrasados” seria em benefício da humanidade, uma vez que, as nações adiantadas os ajudariam no progresso.( RANGEL, Pollyanna Soares. *Apenas uma questão de cor? Teorias Raciais dos séculos XIX e XX*. Revista Simbiótica, vol. 2, n. 1, jun., 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/viewFile/10324/7264>. Acesso em: 15 fev. 2017.

<sup>68</sup> Entre eles, destacamos os estudos de Marilena Chauí, de Flora Süssekind e Lilia Shwarcz.

<sup>69</sup> A ideia foi disseminada por Francis Galton, responsável por criar o termo, em 1883. Ele imaginava que o conceito de seleção natural de Charles Darwin – que, por sinal, era seu primo – também se aplicava aos seres humanos. O Brasil não só ‘importou’ a ideia como criou um movimento interno de eugenia. Médicos, engenheiros, jornalistas e muitos nomes considerados a elite intelectual da época no Brasil viram na eugenia a ‘solução’ para o desenvolvimento do país. Segundo a antropóloga social Lilia Shwarcz, a eugenia oficialmente veio ao país em 1914, na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, com uma tese orientada por Miguel Couto, que publicou diversos livros sobre educação e saúde pública no

vertentes de cunho liberal, cujos pressupostos eram a possibilidade de se instituir uma *cultura tipicamente brasileira*, autônoma, livre dos modelos estrangeiros e dos *estrangeirismos* tão admirados desde o período colonial. Entretanto, em ambos os casos, a ideia de *reformular* o Brasil é muito mais evidente do que a possibilidade de uma transformação social mais profunda por meio de mudanças estruturais da sociedade.

Na evolução do pensamento social brasileiro, o mito ou a *fábula das três raças*<sup>70</sup> articularam-se muito bem com a ideia da origem do Estado moderno brasileiro no qual os conflitos raciais e sociais foram diluídos pela construção da *identidade nacional*. Não obstante, as interpretações sobre o Brasil e seu povo no processo de modernização/urbanização/industrialização nos anos de consolidação da república, viriam a se tornar mais complexas. A questão que “nunca” se resolvia era a da construção de uma identidade nacional única e homogênea. Era a nação sendo pensada unicamente em sua positividade, escamoteando a sua complexidade. Para os intelectuais da época, grande parte de posições “ilustradas” – segundo os quais cabem aos esclarecidos intelectuais, políticos, governantes a “missão” de administrar os interesses e orientar a ação do povo –, a grande dificuldade era a de que a *invenção das tradições* no caso da nação brasileira não se “encaixava” nos modelos clássicos europeus, pós-revolução francesa e da independência dos Estados Unidos, filiados ao pensamento liberal/iluminista. A nação brasileira não se “encaixava” adequadamente no contexto inseparável da cidadania e da participação do povo soberano para a formação das nações e de suas identidades, porque tanto o Brasil já nascera múltiplo quanto a ideia de miscigenação era, a um só tempo, problema e virtude, nela residindo a verdadeira alma do povo

Assim, a interface entre Cultura, Raça, Nação e Identidade Nacional está na origem do processo de nossa formação em que a nação, então, torna-se um discurso simbólico de modernidade e civilização, empenhado na produção de significados que relacionam premissas e temas em articulações complexas, muitas vezes contraditórias, entre pensamento, práticas sociais e realidade histórica.

---

país. Quando se deparou com a tese orientada por Couto, o médico e sanitarista Renato Kehl (1889-1974), considerado o pai da eugenia no Brasil, achou que a comunidade científica tinha que se esforçar mais. Ele acreditava que a melhoria racial só seria possível com um amplo projeto que favorecesse o predomínio da raça branca no país. Disponível em: [www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar](http://www.geledes.org.br/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar). Acesso em: 12 nov. 2017.

<sup>70</sup> Expressão de Roberto da Mata em sua crítica às concepções que formularam interpretações sobre a formação do Brasil. DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Em primeira instância, pode-se pensar a nação como um sistema classificatório, a partir do qual se evidenciam categorias que ligam o Estado a seus membros e estes entre si. O território e a língua são categorias que sustentam um sentimento de pertencimento e lealdade entre os membros de uma nação, assim como a ideia de uma “tradição cultural” comum. Essa ligação realiza-se por meio de representações simbólicas ou, como afirma Benedict Anderson, a partir das “comunidades imaginadas”<sup>71</sup>.

Partindo dessas considerações, o nacionalismo e os seus produtos culturais comungam, através da língua, o modo pela qual ela é imaginada. Enquanto a nação é um sistema classificatório que define as relações entre o Estado e seus membros e estes entre si, o nacionalismo configura a utilização do símbolo “nação” para a realização de um projeto político, o que, segundo Hobsbawm, fundamenta-o (2000, p. 272). Como um discurso homogeneizador dos sentidos da nação, o nacionalismo controla os sentimentos que unem e diferenciam determinados grupos entre si.

Entre todos os “elementos” que compõem o discurso da nação, que conferem sentido à ideia de pertença identitária, que mobilizam a percepção estética de um fenótipo nacional, está a “raça”. A raça, durante o século XIX, será o dispositivo estruturante das narrativas nacionais. Será o dispositivo a partir do qual se “governará” a população, dispositivo que colocará em movimentos as estratégias de limpeza racial, higiene e melhoria da espécie.

Para o Estado-nação, o problema da raça surge com essa problematização da população como massa disforme, que precisa ser homogeneizada. A condição da nação se vincula à condição da raça, e tanto a impureza quanto a disgenia devem ser combatidas em nome da nação<sup>72</sup>. A miscigenação se apresenta, nessa direção, como promotora de inúmeras degenerescências, fenômeno a ser combatido e evitado. Deriva

---

<sup>71</sup> Segundo Benedict Anderson, “a nação é imaginada como uma comunidade porque, independente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda.” (ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Portugal: Edições 70, 2005, p.27).

<sup>72</sup> Em 1928, em uma das passagens de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a personagem Macunaíma, escrevendo uma carta à sua tribo, ao caracterizar a dinâmica de vida da cidade de São Paulo, faz críticas, por meio da ironia, à questão da eugenia, apresentando-se como voz dissonante ao discurso calçado em preconceitos das elites econômicas e intelectuais do país contra os negros e mestiços: “(...) A essa Polícia compete ainda equilibrar os excessos da riqueza pública, por se não desvalorizar o ouro incontável da Nação; e tal diligência emprega nesse afã, que, por todos os lados devora os dinheiros nacionais, quer em paradas e roupagens luzidas, quer em ginásticas da recomendável Eugénia, que inda não tivemos o prazer de conhecermos (...)” ANDRADE, Mário. *Macunaíma - O Herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1976. p.104.

daí uma série de questões que irão pautar as discussões sobre a miscigenação e a construção do Estado-nação no Brasil e as narrativas identitárias que nortearam a “brasilidade” durante grande parte do século XX.

Em meio aos enunciados articuladores dessas narrativas sobre a “identidade”, destacamos a miscigenação, que, mesmo considerada em suas idiossincrasias contextuais, constitui a base sobre a qual se articulam as teorias/interpretações sobre a nação brasileira.

Os anos iniciais da República podem ser considerados o período em que a “identidade nacional” fora pensada a partir das categorias científicas oriundas da segunda metade do século XIX, quando o biodeterminismo estruturou as formas de pensamento social no ocidente. No caso brasileiro, após a abolição, as problematizações referentes à raça e à constituição da população estavam colocadas no centro da agenda político-cultural, pois, com a emergência do republicanismo, uma nova percepção da população nacional, ou melhor, da “identidade nacional”, era colocada em “xeque”. No caso, é interessante observar como os intelectuais/estadistas da época traduziram as teses racialistas, de matriz europeia, colocando em movimento uma série de discursos problematizadores da formação antropológica do povo brasileiro para a construção civilizatória nacional, apontando a sua degenerescência em função da miscigenação.

Segundo Lila Shwarcz (1994, p. 137), desde a segunda metade do século XIX a miscigenação do povo brasileiro chamava a atenção de europeus, nomeadamente dos viajantes e naturalistas que passavam pelo país, como é o caso do naturalista suíço Louis Agassiz (1807-1873) e do diplomata francês Conde Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882). Louis Agassiz, que viajou pelo Brasil com sua esposa Elizabeth Cary Agassiz, entre 1865 e 1866, deixou a sua percepção da população brasileira em seu diário de viagem. Dizia ele que:

[...] qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental (1868, p. 71. *apud* SHWARCZ, 1994, p.137).

Também Gobineau, autor do *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* (1858) e diplomata francês no Brasil entre 1869 e 1870, considerava a miscigenação uma das causas da degeneração civilizatória do país (*apud* SHWARCZ, p.137).

Ainda segundo Shwarcz (1994, p.137), essa visão mestiça da nação não se resumia, porém, ao olhar que vinha de fora, aos inúmeros naturalistas que aqui estiveram. Internamente o tema se reproduzia a partir de diferentes locais. Nos censos, jornais, pinturas, expressões artísticas em geral, na visão de políticos e cientistas, raça aparecia como argumento partilhado, interpretação interna bastante consensual. "Formamos um paiz mestiço... somos mestiços se não no sangue ao menos na alma", definia o crítico literário Sílvio Romero (1888), da Escola de Recife, um dos mais importantes críticos literários do tempo de Machado de Assis, ao comentar "a composição étnica e anthropológica singular" da população brasileira (*apud* SHWARCZ, 1994, p.137).

A miscigenação foi objeto de discussão de grande parte da *intelligentsia* da época. Oliveira Viana (1883-1951) no verbete escrito para o *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil* (1922), ano comemorativo da secular Independência Nacional, apontava os perigos da miscigenação e degeneração física e mental do povo brasileiro, considerado como híbrido de selvagens bárbaros e de um único civilizado, o português. Para ele, nessa mistura de raças, a vitória era, inevitavelmente, do sangue dos inferiores sobre o dos superiores.

Do ponto de vista da ciência racialista da época, fora Nina Rodrigues um dos mais importantes expoentes, tanto na pesquisa, como é o caso de suas investigações sobre o negro, como na divulgação, por meio da chamada Escola de Medicina da Bahia. A miscigenação foi a grande preocupação de Nina Rodrigues. E chegou a considerar a necessidade de mais de um código penal para o caso brasileiro em função das diferenças raciais e da profunda miscigenação da população. Entendia que as diferenças raciais e mesmo as diferenças entre mestiços tinham repercussão na mentalidade, na inteligência e na concepção dos valores sociais, o que fazia da igualdade jurídica um contrassenso, pois a responsabilidade penal deveria atender de forma desigual os desiguais.

A tais posturas profundamente pessimistas sobre a mestiçagem juntavam-se outras leituras menos escatológicas. É o caso dos juristas, nomeadamente da Escola de Direito de São Paulo, que procuravam pensar a unidade nacional defendendo uma postura mais afeita ao liberalismo. Contudo, mesmo esses pensadores vinculados a Escola Paulista, quando se posicionavam sobre as hierarquias sociais passavam a postular as teses darwinistas e racializavam os argumentos (SCHWARCZ, 1994, p.142).



Entre os diversos entusiastas das teses racialistas como suporte para a superação dos males da raça no Brasil, destaca-se, sobre todos os outros, o eugenista Renato Kehl (1889-1974), autor de inúmeras obras sobre eugenia e um divulgador implacável da ciência de Galton entre os brasileiros ( KEHL, 1923). Renato Kehl foi o mais arguto articulador de um discurso biopolítico da sua geração. Dizia ele, em um subitem intitulado “idealismo” da obra *Lições de eugenia*, “O Estado, um dia, assumirá o ‘controle’ do ‘crescei’ e ‘multiplicae-vos’; começará organizando a genealogia de toda gente” (1923, p. 21, *apud* SHWARCZ, 1994 p. 144). Entre o seu ideal de política eugênica a ser instrumentalizada pelo Estado, Kehl não hesitava em propor esterilizações, controle de casamentos, bem como a formação de uma elite eugenizada para governar o país. Fica claro, em diversas publicações de sua autoria, o ideal eugenista do autor, o qual, em 1917, foi pioneiro na América Latina ao fundar uma sociedade eugenista, a Sociedade Eugênica de São Paulo. Kehl foi editor também do *Boletim de Eugenia*, publicação com clara intenção propagandística do Instituto Brasileiro de Eugenia.

A miscigenação, em que pesem os signatários de uma eugenia negativa, como Kehl, vai constituir-se em um recurso eugênico no Brasil. Um dado era considerado insuperável por parte significativa dos intelectuais da época: a população brasileira passava por mestiçamentos há séculos e a ideia de uma raça pura, ao estilo do discurso europeu, era uma quimera. Assim, a partir de 1911, uma interpretação heterodoxa das teses eugenistas passou a ser articulada. Naquele ano, o governo brasileiro enviou a Londres, para participar do Congresso Universal das Raças, o cientista João Batista de Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Foi nessa ocasião que Lacerda proferiu a famosa conferência em que defendia a miscigenação como estratégia de branqueamento da população brasileira, ou, em outras palavras, da miscigenação como meio de solucionar o problema do negro na composição populacional da nação (SCHWARCZ, 2014, p.138).

A política de branqueamento conjugava a seleção de imigrantes europeus, considerados eugênicos, assim como o estímulo a miscigenações sucessivas nas quais o sangue branco, por sua natural superioridade, haveria de se sobrepor ao sangue negro.

A eugenia brasileira fez da miscigenação uma forma de intervenção sobre a cultura nacional e, nesse sentido, constituiu-se em uma rede discursiva com efeitos significativos na constituição de regimes de verdade sobre a população e a “identidade nacional”. Os intelectuais dessa geração articularam uma série de enunciados que

procuravam governar a população a partir de critérios do biodeterminismo. Assim sendo, a eugenia pode ser entendida como uma prática discursiva (baseada em saberes biológicos sobre a raça e sua pureza, científicos ou não) e/ou não discursiva (as estratégias de intervenção). Ao procurar redesenhar a população, o objetivo foi o de fundar uma identidade nacional baseada nos critérios clássicos da categoria Estado-nação, conforme a tradição europeia.

Entre os dias 01 e 07 de julho de 1929 realizou-se o primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, solicitado por Miguel Couto, presidente da Nacional Academia de Medicina. Nesse Congresso, dividido em três seções, Antropologia, Genética e Educação e Legislação, nota-se, de acordo com Diwan<sup>73</sup> (2007, p. 113), uma ênfase nesta última, o que indica uma hierarquia no interior do Congresso, uma vez que as discussões sobre legislação eram mais valiosas do que as questões de genética e de antropologia. Isso sugere o interesse dos participantes do CBE na disputa pela formulação de leis entre médicos e advogados em favor da eugenia. De fato, durante os anos 1920 e 1930, uma série de proposições de políticas públicas de caráter eugenista foi proposta. Contudo, a ênfase recaía sobre a política de imigração. Interessava aos eugenistas a construção do povo brasileiro com a importação de tipos assimiláveis e eugenizados, o que atendia a duas motivações, o branqueamento e a depuração do negro na composição da população.

Ainda segundo Diwan, “preservar o futuro racial do Brasil, sua unidade nacional e sua homogeneização foram algumas das principais preocupações dos eugenistas ao longo de toda a década de 1920, intensificadas no início do período Vargas” (2007, p. 119). Assim, se desde o início do século XX, convivendo com posturas mais radicais de caráter puramente eugenista, recaía também uma visão positiva sobre a miscigenação, a partir da década de 30, passa a sofrer uma reinterpretação, momento em que os principais estudiosos brasileiros do assunto destacam os aspectos positivos da mestiçagem, consolidando-se a ideia de “democracia racial”.

Desse modo, em um momento em que os intérpretes do nosso passado ainda se preocupavam especialmente com os aspectos de natureza biológica, manifestando, mesmo sob aparência do contrário, a fascinação pela “raça”, herdada dos evolucionistas e em um tempo ainda banhado de indisfarçável saudosismo patriarcalista, surge um

---

<sup>73</sup> DIWAN, Pietra. *Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

quadro ideológico de “novas” explicações socioeconômicas, políticas e culturais, o qual se fundamentaria em um conjunto de obras que marcaram a história do pensamento intelectual brasileiro e o mundo acadêmico nos meados do Século XX. São elas: *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1933), *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933) e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936). Obras que vão formular discursos sobre *brasilidade* vinculando-se tanto ao “novo” e “moderno” no Brasil, quanto à tradição. (CÂNDIDO, 1984, p.27).

Mas, com efeito, os fermentos dessas “novas explicações” se encontram especialmente no decênio de 1920 que, como bem explica Antonio Cândido<sup>74</sup> “tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças.” (1984, p. 27). Mudanças, principalmente no plano artístico, trazidas pelos ventos do Modernismo, de *Macunaíma*, de *Retratos do Brasil* e tantas outras realizações artísticas populares, que possibilitaram as condições de realizar, difundir e normalizar uma série de aspirações e inovações que seriam decisivas para o pensamento social e a sociedade brasileira, na década de 30. Podemos dizer que essa re(confecção) do passado acaba por mostrar certa intelectualidade do país, mais notadamente gravitando em torno dos ditames do Modernismo, quer reafirmando valores nacionalistas, quer afiliando-se aos valores liberais iluministas.

Importante destacar, ainda, como o próprio modelo das relações entre raça e nação é redefinido em função da matriz que o originou, com novos significados, o que, segundo Shwarcz (1994), comprova que, no Brasil, *raça* era um conceito original e negociado. Assim, não se trata de entender apenas os reflexos das teses raciais no pensamento da época, mas indagar sobre os seus novos significados contextuais, além do impacto dessas teorias nas práticas sociais e no contexto político em que se inserem, atentando para a dinâmica de reconstrução de conceitos e modelos, principalmente no campo artístico, que, como prática sociossimbólica, é o que mais particularmente nos interessa.

Por suposto, essas narrativas compreendidas da forma como Antonio Cândido (1984, p.27) identificou, *um entorno de um eixo catalisador*, não abrangeriam apenas as concepções e práticas dos intelectuais. Participaram também dessas narrativas sobre a

---

<sup>74</sup> CÂNDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a Cultura*. In: Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, pp. 27-36, abril 84.

nação e a identidade brasileira modos de produção artística materializados na “arte popular”, na qual identificamos, entre elas, uma prática social específica: o teatro musicado como palco para a “arte negra” e a sua ascensão nas primeiras décadas do Século XX, que, a despeito das influências de modas estrangeiras, sobretudo francesas e americanas, produziria no Brasil, notadamente nos anos 20 e 30, uma disputa entre as modalidades de interpretar e “transformar” as realidades sociais e políticas no Brasil.

Ao retomarmos aqui, mesmo que sinteticamente, as ressonâncias dessas questões nas linhas interpretativas do pensamento intelectual brasileiro, o nosso objetivo é apontar a base das questões ideológicas coletivas e sociais<sup>75</sup> da época, isto é, o processo de luta ideológica que, na perspectiva gramsciana, concebe a cultura como um terreno historicamente moldado em que todas as correntes filosóficas e teóricas operam e com a qual devem chegar a um acordo. Nesse terreno de caráter determinado, dada a complexidade dos processos de construção e desconstrução, velhos alinhamentos são derrubados e novos alinhamentos podem ser efetuados entre os elementos dos distintos discursos, as ideias e as forças sociais, sendo a mudança ideológica concebida não em termos de substituição ou imposição, mas no sentido de articulação e desarticulação das ideias. E é nessa perspectiva que queremos destacar o jogo de forças que se estabelece também nas práticas sociais das classes populares, sobretudo as suas práticas artísticas, com “suas formas de fazer” em permanente tensão com as formas hegemônicas de representação.

Isso posto, à luz do distanciamento temporal e das contribuições dos Estudos Culturais, a partir de teóricos como Raymond Willian e Stuart Hall, teóricos interessados em investigar as formas de cultura não canônicas e as manifestações sociais não hegemônicas, e a nos trazer conceitos-chave, como cultura, tradição, popular, raça, identidade, entre outros, buscamos o entendimento do modo de produção artística que particularmente nos interessa.

Para tanto, acrescentando ao debate sobre as formas culturais não hegemônicas, o conceito de *popular*, Hall e Willian se dedicam a desconstruir a noção, distinguindo-a da compreensão de *popular* como aquilo que as massas compram ou consomem, além do

---

<sup>75</sup> Para Gramsci, as questões ideológicas são sempre coletivas e sociais, e não individuais. Para ele não existe qualquer “ideologia dominante” unificada e coerente que permeie tudo; um fluxo único das ideias dominantes no qual tudo e todos têm que ser absorvidos. Sua análise da ideologia conforma-a com um terreno diferenciado das distintas correntes discursivas, de seus pontos de junção e ruptura e das relações de poder entre elas: em suma, um complexo ou conjunto ideológico ou formação discursiva (*apud* HALL, 2011, p. 306).

entendimento de que “cultura popular” é coisa que o “povo” faz ou fez. Chegam, desse modo, à compreensão de cultura popular como aquela que se caracteriza por tensão contínua com a cultura dominante. Essa compreensão de *popular* considera, em qualquer tempo, formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas que estiveram incorporadas às tradições e práticas populares. Acrescenta-se, então, aos conceitos-chave a noção de *tradição*, vista como elemento vital da cultura, porém distante de meras permanências intocadas e persistências em coisas velhas e cristalizadas. Em seu texto seminal, “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”<sup>76</sup>, Hall destaca o quanto o termo popular é problemático, concluindo que a “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada, é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nesta luta. É a arena do consentimento e da resistência” (2011, p.246).

As contribuições desses teóricos nos permitem reler e apreender o teatro de revista, em especial o teatro da Companhia Negra de Revistas e o seu fazer teatral popular negro, articulado com as condições econômicas, políticas e sociais de produção. Além de possibilitar o entendimento de que a cultura popular não é um terreno construído de binarismo simples, em que as diferenças são essencializadas e compreendidas em termos de estrita oposição, como “as tradições deles *versus* as nossas”, mutuamente excludentes, autônomas e autossuficientes. A compreensão da estética da cultura popular, e da estética da cultura negra nela incluída, deve apreender as estratégias dialógicas e híbridas que a constituem, em que “[...] o que é socialmente periférico é amiúde *simbolicamente* central...”<sup>77</sup> (HALL, 2011, p. 229).

Ainda nas trilhas do pensamento de Hall, nos reportamos a outro texto não menos importante ao nosso tema “Que ‘Negro’ é esse na Cultura Negra?”<sup>78</sup>. Nas suas considerações, o autor destaca diferentes qualificações ao momento do debate sobre a cultura popular negra e que, por definição, é um espaço contraditório, de contestação estratégica. E esclarece que o momento essencializante é fraco por naturalizar e deshistoricizar a diferença, confundindo o que é histórico e cultural com o que é natural,

---

<sup>76</sup> HALL, Stuart. Sovik, Liv. (Org.) *Da Diáspora- Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, pp. 232-246.

<sup>77</sup> Trecho em que Hall cita uma descrição do que está envolvido no entendimento de cultura popular, numa forma dialógica em vez de estritamente de posição, extraído de “*A política e a poética da transgressão*”, de Stallybrass e White (*apud* HALL, 2011, pp.329-330).

<sup>78</sup> Op. cit., pp.317-330.

biológico e genético, e anuncia o fim da noção ingênua de um sujeito negro essencial. Assim, registra Hall:

[...] No momento em que o significante negro é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir [...] fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política. [...] Somos tentados, ainda a exibir esse significante como um dispositivo que pode purificar o impuro e enquadrar irmãos e irmãs desgarrados, que estão desviando-se do que deveriam estar fazendo [...] Além do mais, tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos sobre nós mesmos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. ( HALL, 2011,

Entretanto, aponta que esse fim é também um começo, visto que a negritude enquanto signo nunca é suficiente; importando saber o que o sujeito negro faz, como age, como pensa politicamente...

E é nessa perspectiva ainda que trazemos à cena a Companhia Negra de Revistas, acompanhada de suas formas de articulação, criação e apropriação discursivas das relações entre cultura, raça, nação e identidade brasileira, que, a nosso ver, podem ser analisadas à luz do que Gramsci conceitua de *sujeitos* da ideologia. Nessa linha, comungamos a recusa da ideia de um sujeito ideológico unificado e predeterminado, como, no exemplo citado por Hall, os negros por serem negros teriam sua consciência geral antirracista já garantida. Assim, seguindo-se a linha do pensador italiano, a de que a natureza multifacetada da consciência não é um fenômeno individual, mas coletivo, uma consequência do relacionamento entre “o eu” e os discursos ideológicos que compõem o terreno cultural da sociedade, isto é, que o campo ideológico da cultura apresenta um caráter complexo e interdiscursivo, pensamos poder evitar um caminho analítico interpretativo reducionista e homogeneizador da companhia e de seus espetáculos negros. Então, parafraseando Stuart Hall:

Que negro é esse que compõe a Companhia Negra de Revistas? Que a insere no quadro de referência sobre a “mestiçagem brasileira” nos meados da década de 20, em meio a um forte movimento eugenista, criando, articulando e encenando uma sequência de espetáculos negros *Tudo Preto, Preto e Branco, Carvão Nacional, Na Penumbra*<sup>79</sup>,

---

<sup>79</sup> Não foram localizados os textos originais das peças *Carvão Nacional* ( Pacheco Filho e De Chocolate) e *Na Penumbra* ( De Chocolate e Lamartine Babo) no catálogo do Arquivo Nacional, nem no catálogo e no Acervo Digital do SBAT, sob guarda da Biblioteca Nacional. As informações sobre a temática negra e o

reelaborando esteticamente os debates da época sobre identidade brasileira, disputando uma posição, por meio de uma poética própria do teatro de revista, no caso, uma poética negra?

Que negro é esse? Que agita o campo teatral durante um ano, apresentando-se em diversas cidades brasileiras, com o seu grupo de atores e músicos negros, deslocando concepções racistas e eugênicas, canalizando um debate sobre o seu papel social, com sua “metáfora da inclusão”, vinculando valores da modernidade com afirmação de sua identidade negra, expressões potencializadas em suas metáforas musicais e na estilização retórica do corpo, com um repertório da cultura popular negra?

Que negro é esse? Que se torna objeto de críticas na imprensa, ora positivas pelo desempenho artístico, pela criatividade, pela inovação, ora negativas pelo desconforto que a exposição de seus corpos negros causava aos olhares racistas. Projeta-se no circuito de diversão da época como o criador do “teatro negro” no Brasil. Faz parcerias, nem todas bem-sucedidas, para conquistar um espaço de trabalho artístico com as suas peças, a despeito das negociações e rupturas necessárias à sua luta para se manter no cenário teatral. Peças que são vistas e apreciadas pela fina flor modernista e seus afins, representada na plateia por Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Menotti Del Picha, Tarsila do Amaral, Sérgio Buarque de Holanda e, em especial, Gilberto Freyre que, naquele ano, voltava de seus estudos culturalistas e que, possivelmente, bebeu na fonte daquela “negritude artística” para fortalecer o “cadinho das três raças” de suas formulações teóricas em torno da mestiçagem e da “democracia racial”?

Que negro é esse? Que em *Tudo Preto* apresenta uma meta revista, articulando personagens dispostas a afirmar o seu papel social, deixando as atividades subalternas de serviçais domésticos pelo reconhecimento artístico, caracterizados pela sua originalidade, por seus vínculos com a tradição, sem abrir mão dos benefícios da

---

elenco negro, das referidas peças encontram-se em notícias e cartas publicadas em diversos periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo, além daquelas noticiadas nas cidades por onde excursionaram as companhias. Tem-se que *Carvão Nacional* foi encenada pela Companhia Negra de Revistas, estreou em 28/10/1926 no Teatro Apolo, em São Paulo, excursionando por várias cidades brasileiras, sob direção de Jaime Silva, após dissidência de De Chocolat. Na *Penumbra*, por sua vez, foi encenada pela Companhia Ba-ta-clan Preta, Empresa Deo Costa & De Chocolat, cuja estréia se deu no Teatro Santa Helena em 11/11/1926, em São Paulo. Formada pelo cançonetista, após seu desentendimento com Jaime Silva, em sociedade com a atriz e vedete Deo Costa, denominada de “Vênus de Ébano”, a Ba-ta-clan Preta não logrou o mesmo êxito da Companhia Negra de Revistas. (*apud* BARROS, Orlando, *op.cit.*, pp.116-184.)

modernidade, incorporando-se a um movimento geral de valorização artística do negro com a sua música, dança, teatro, diversidade em diálogo com a sua participação ativa na identidade nacional, em um contexto histórico no qual o senso comum racista se contrapunha aos ventos modernistas que desafiavam os padrões estéticos conservadores. Que afirma a sua negritude e dialoga com temas transversais, como a questão de gênero, inserida em um quadro de referências em que a independência feminina era considerada uma transgressão social. Que desloca e reelabora um ícone do teatro de revista francês, não por mera imitação ao modelo europeu, mas na perspectiva de inspiração criativa em que a *Mistinguett* francesa é recuperada pela beleza e pelos encantos da mulher negra brasileira. Que se apropria e se insere criativamente do debate sobre a construção de um monumento à Mãe Preta, como apoteose do espetáculo, em um apelo estético-emotivo, a reforçar a índole generosa do negro em contraposição à ampla difusão de sua índole negativa, naturalizada pela visão racista. Enfim, uma estratégia dialógica da identidade negra, socialmente discriminada e periférica, mas simbolicamente central à identidade nacional?

Que negro é esse? Que em *Preto e Branco* representa um grande alegoria do Brasil e de suas riquezas naturais, étnicas e culturais, firmando posição para a redefinição das relações entre raça e nação, negociando a afirmação da identidade negra e da miscigenação como riquezas de “brasilidade” desentranhadas da terra mãe brasileira. Um discurso alegórico “nacionalista” carnavalizado e ambivalente, articulado pelos elementos constitutivos da poética do teatro de revista: polifonia, dialogismo, humor, ironia, mistura de gêneros textuais, crítica social, referências à atualidade, ao cotidiano, compromisso com a diversão?

Que negro é esse? Que envolvido no movimento e nas contradições de seu tempo e de sua prática social, antecipa-se a formulações teóricas dos intelectuais e opera um teatro em que representa e reivindica a democracia racial, não como um mito que naturaliza as diferenças e justifica as desigualdades sociais e étnicas, mas como “formas de fazer” e (re) inventar o cotidiano, desafiando as formas hegemônicas de representação com sua poética da transgressão “possível”?

Que negro é esse?



### Cena 3.2 - A Companhia Negra de Revistas/A Ba-ta-clan Preta: “O coração de De Chocolat”



O Bataclan Preto. As Black Girl's genuinamente brasileiras.<sup>80</sup>

#### Cena 3.2.1 - De Chocolat: “Quando o preto é bom, é bom mesmo”<sup>81</sup>

A trajetória e atuação de De Chocolat como artista popular - cantor, compositor, autor teatral, produtor, ator, dançarino -, por um lado, foram moldadas pelo intenso fluxo de culturas que caracterizava o Rio de Janeiro do início do século XX, potencializado e redirecionado pela nascente indústria do entretenimento e, por outro, pela necessidade de inserção social dos artistas populares, boa parte deles negros e mulatos oriundos da diáspora negra de vários estados brasileiros, sobretudo a baiana e a mineira, os quais tinham nos locais de divertimento público um novo espaço de trabalho. Atentos às transformações por que passava a sociedade carioca, esses artistas souberam “captar os signos modernizantes das cidades”<sup>82</sup>, incorporando gêneros, dicções, gestos coreográficos às suas criações e performances, bens simbólicos transformados em produtos culturais no incipiente mercado do entretenimento.

A partir da segunda década do século XX, muitas dessas práticas sociais populares, caracterizadas como “genuinamente brasileiras”, passaram para o imaginário social como depositárias de uma tradição que vinha perdendo-se com aquele processo de urbanização/modernização, sendo bastante valorizadas em um momento de defesa

<sup>80</sup> *Careta*, 14.08.1926.

<sup>81</sup> “Preto e Branco nos fala de De Chocolat”. *Correio da Manhã*, 03.09.1926. Expressão usada pelo artista em entrevista ao jornal.

<sup>82</sup> Para Santuza Cambraia Naves, essa percepção da cidade pelos artistas populares é comparável à de alguns poetas modernistas. Cf. *O violão azul Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.160.

“do que é nosso”.<sup>83</sup> Muitos artistas populares souberam valer-se e se apropriar dessa conjuntura ambígua que lhes era parcialmente favorável. Nesse sentido, parece-nos questionável que, na visão de alguns estudiosos<sup>84</sup> desse processo, esses artistas teriam sido resgatados pelos intelectuais ou incorporados pela indústria do entretenimento de forma passiva. Em nosso entendimento, esses artistas, especialmente os negros e mestiços, não somente exerciam o papel de mediadores culturais, estabelecendo os intercâmbios entre a cultura “de elite” e a cultura “popular”, diluindo as fronteiras da rígida hierarquização dos espaços de divertimento do Rio de Janeiro, como também buscavam sua inserção social no mundo do trabalho. Parece-nos evidente que os artistas populares, longe de simplesmente reproduzirem uma cultura “autêntica” e “intocada”, também ajudaram a construir o caldo de referências daquilo que hoje se entende por cultura popular brasileira. Nosso entendimento se alinha a questões da mesma ordem dispostas por Roger Chartier, referindo-se a imposições de modelos culturais hegemônicos:

[...] a força com a qual os modelos culturais impõem sentido não anula o espaço próprio da sua recepção, que pode ser resistente, matreira ou rebelde. É preciso, [ao contrário], postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações. Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las. Reconhecer esta mutação incontestável não significa romper as continuidades culturais que atravessam os três séculos da idade moderna [...] (CHARTIER, 1992 *apud* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp.179-192).

Situando a trajetória de De Chocolat nesse contexto, os registros acerca de sua vida ganham contornos mais interessantes do que a simples ênfase em seu amor pelo teatro e suas múltiplas habilidades artísticas, aliadas ao seu temperamento, considerado por alguns como “pernóstico” e, sobretudo, boêmio. De Chocolat é bastante representativo dos grupos baiano-cariocas que movimentaram a vida noturna da capital federal na virada do século. Natural de Salvador, chegou

---

<sup>83</sup> No período em questão, a expressão aparece reiteradamente na imprensa carioca, referindo-se à defesa das tradições populares. Em meados da década de 20, o jornal diário *Correio da manhã* cria a seção dominical *o que é nosso*, onde eram citados os cultores de números sertanejos acompanhados de violão.

<sup>84</sup> Na visão de José Ramos Tinhorão, por exemplo, muitos desses artistas eram considerados “estereótipo do artista popular aceito oficialmente”. Cf. *Pequena história da música popular*, p.33.

ao Rio na adolescência, a reboque de uma companhia espanhola de zarzuelas a qual se integrou ainda na capital baiana. No Rio de Janeiro, depois de desempenhar tarefas em diversos ramos de atividades, aproximou-se do mundo do divertimento dos cabarés e chopes berrantes, notabilizando-se, sob o pseudônimo Jocanfer (junção das sílabas iniciais de João Cândido Ferreira), por fazer monólogos rimados e dizer versos de improviso, com uma capacidade de espantar (BARROS, 2005, p.48).

Não foi possível precisar quando iniciou a sua carreira de cançonetista, mas, após atuar em teatrinhos do Passeio Público na década de 10, passou a apresentar espetáculos musicais nas salas de espera dos cines-teatro, tornando-se presença constante nessas diversões que antecediam a exibição de filmes mudos. Uma série de controvérsias envolve a vida de De Chocolat. Uma delas diz respeito à sua viagem para a Europa e o período que passou por lá. Para alguns jornais, ele teria ido antes da Primeira Guerra, demorando-se em Paris por longos anos; para outros, o embarque teria ocorrido apenas em 1919, quando teria alcançado grande sucesso nos palcos parisienses e desfrutado da amizade dos artistas Maurice Chevalier e Mistinguett<sup>85</sup>. Mas mesmo antes de embarcar para a Europa, o seu nome estava consagrado como cançonetista nos palcos do Rio de Janeiro, tanto que seria lembrado, quando de sua morte, em dezembro de 1956, aos 66 anos, como uma figura das mais populares da cidade e um dos remanescentes da antiga geração de artistas e intelectuais “boêmios”.

Como exímio dançarino, De Chocolat foi o maior divulgador do *charleston* no Brasil, transformando o ritmo em uma verdadeira coqueluche no período que compreende os anos de 1925 a 1928. Transitando entre diversos espaços sociais, De Chocolat entrelaçou a dicção e a expressão da oralidade e a letra da escritura. Em sua intensa atuação cultural, a interação entre o mundo da oralidade e da cultura letrada apresentou-se como um traço singular, tanto em suas peças teatrais quanto em sua vasta produção musical. Nas diversas peças que escreveu, destacam-se diálogos construídos em forma de versos rimados, tal como se dá em seu livro publicado em 1947: *Aqui jaz... epítáfios constitucionais e teatrais*. O livro explora em versos as figuras de destaque da vida política do país, no momento em que estava sendo elaborada a Constituição de 1946, além de versejar sobre personagens do meio teatral (BARROS, 2005, pp.46-67.).

---

<sup>85</sup> Vedete francesa que se apresentou no Rio de Janeiro com a companhia francesa Ba-ta-clã de Madame Rasimi, em 1922, e que causou “uma enchente” de público no Teatro Lírico.

Em síntese, a pouca bibliografia<sup>86</sup> disponível sobre De Chocolat registra uma atuação artística diversificada, intensificando-se a partir da década de 20, período em que trabalhou, com sucesso, em temporadas no Cabaré High-Life, de Porto Alegre, nos Cine-teatros Iris e Central, nos cassinos e cabarés de luxo, como o Assirius, o qual ficava no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Barros, em 1926, ao idealizar e criar a Companhia Negra de Revista, acabou por deflagrar o movimento de um novo gênero, o chamado “teatro negro” (2005, pp. 52-53).

A Companhia Negra de Revistas, experiência pioneira, estreou no dia 31 de julho de 1926 com a revista *Tudo Preto*, de sua autoria, no Teatro Rialto. De Chocolat atuou na direção do espetáculo e também no elenco, como *compêr*, ator e dançarino, em vários quadros da peça. No elenco estavam também Jandira Aimoré (futura esposa de Pixinguinha), Rosa Negra, Osvaldo Viana, Dalva Espínola (irmã de Aracy Cortes), Mingote e Guilherme Flores. A orquestra do espetáculo também era composta de negros; Pixinguinha, o maestro regente e Sebastião Cirino, autor e compilador das músicas. A peça lançou inclusive a música "Cristo nasceu na Bahia"<sup>87</sup>, um maxixe de autoria de Duque e Sebastião Cirino, grande sucesso no carnaval de 1927 gravado na Odeon por Artur Castro. Com a Companhia Negra de Revistas encenou, ainda, a peça *Preto e Branco* de Waldomiro Di Roma, espetáculo que não obteve o alcance esperado. Após se desligar da Companhia Negra de Revistas, em virtude de um desentendimento com o sócio Jaime Silva, fundou a Ba-ta -clan Preta, em sociedade com a atriz e vedete Deo Costa. A primeira revista de sua nova companhia foi *Na Penumbra*, por ele escrita em parceria com Lamartine Babo e Gonçalves Oliveira. A nova companhia estreou em São Paulo, no Teatro Santa Helena, com parte do elenco que com ele permaneceu, acrescida de novos artistas, como a vedete Deo Costa – *A Vênus de Jambo* –, e sob a direção de orquestra a cargo de Pixinguinha e Bomfiglio de Oliveira.

Entretanto, a Companhia Negra de Revistas não foi o único sucesso experimentado por De Chocolat no palco, embora o seu segundo empreendimento, a Companhia Ba-ta-clan Preta, tenha tido vida efêmera. Em 1936, em parceria com o

---

<sup>86</sup>.BARROS, Orlando de. *Os corações de Chocolat- A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*; AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) etc. al. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982; MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999; VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira - 2º volume*. Editora: Martins. São Paulo, 1965. *Apud* verbete De Chocolat. Disponível em: [dicionariompb.com.br](http://dicionariompb.com.br). Acesso em: 20 jan. 2018.

<sup>87</sup> A música pode ser ouvida no youtube Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=010Y-MLU3mg> Acesso em: 07 mai. 2018.

baiano Duque, introdutor do maxixe em Paris, montou o espetáculo *Casa de Caboclo*, o qual cumpriu mais de cinco temporadas de sucesso, marcando época em casas do Rio e de São Paulo. De Chocolat escreveu, sozinho ou em parceria, diversas revistas, burletas, sainetes, sketches, comédias, etc, formando uma considerável bagagem lítero-teatral, incluindo, entre outras, a burleta *Por que bebes tanto assim?*; o show *Ritmos do Brasil*, em parceria com Maurício Santhos, a revista *Deixe o velho trabalhar*, escrita com Roberto Ruiz, além de outras revistas de sucesso como *O petróleo do Lobato*; *Flor do mato*; *Ao rufar dos tambores*; *Preto não é bom* e a opereta *Algemas quebradas*, espetáculo ambientado no tempo do cativo e criado para sua nova companhia especializada na temática negra, a Companhia Negra de Operetas e Revistas, em 1938. Apresentada com grande sucesso no Teatro João Caetano, *Algema Quebrada* tinha no elenco artistas brancos, como o cantor Jaime Vogler, ao lado de atores negros importantes, como Grande Otelo e Apolo Correia. (BARROS, 2005, p. 54.) Registre-se, ainda, que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), da qual o baiano foi sócio efetivo, relaciona um total de 21 peças de sua autoria.<sup>88</sup> Esta lista, porém, não inclui *Tudo Preto*, *Na Penumbra* e *Carvão Nacional*, encenadas pelas companhias teatrais de revista.

O seu fôlego artístico inclui, ainda, uma vasta produção musical, com parcerias de peso. O *Dicionário de Música Popular Brasileira Cravo Albin*, com base em bibliografia específica<sup>89</sup>, registra a autoria de De Chocolat em uma relação extensa de músicas de sucesso da época. Em 1929, Francisco Alves gravou o samba *Mulata*, pela Odeon e Sílvio Caldas, e a sua *Modinha brasileira*, na Parlophon. No mesmo ano, a cantora Laís Areda lançou, também na Odeon, o maxixe *Baianinha*. Em 1932, Castro Barbosa levou a sua versão para o fox-trote *Boa noite, querida*. Ainda nesse ano, o grupo vocal As Três Marquesas gravou para a Victor versão para *Guarde a última valsa para mim*, de Hirsch; Moacir Bueno da Costa gravou o fox canção *Olhos passionais*, parceria com Gastão Bueno Silva, na Columbia; Jorge Fernandes gravou na Victor a valsa *Aventuras de um beijo*, com Guilherme Pereira. Ainda no mesmo ano, compôs com Oscar Mota o samba *Baianinha*, gravado por Aracy Cortes na Parlophon e o fox-canção *Três horas da manhã*, parceria com Manoel Pereira Franco, gravado por Moacir Bueno Rocha na Columbia. Em 1933, compôs com Caruzinho e Sílvio Caldas o samba *Na*

---

<sup>88</sup> *Revista de Teatro*. Março-abril de 1957.

<sup>89</sup> Verbete De Chocolat. Disponível em: [dicionariompb.com.br](http://dicionariompb.com.br). Acesso em: 20 jan. 2018.

*aldeia*<sup>90</sup>, gravado por Sílvio Caldas na Victor. Em 1934, sua marcha *Negra também é gente*, parceria com Ary Barroso, foi gravada por Francisco Alves na Odeon. Em 1935, Augusto Calheiros gravou a valsa canção *Falando ao teu retrato*, parceria com Meira e Aurora Miranda e o samba canção *Meu branco*, com Benedito Lacerda, ambas as gravações na Odeon. Em 1937, Gastão Formenti gravou pela Odeon a canção *Felicidade*, em sua parceria com J.C. Rondon. Em 1940, o seu último sucesso musical *Não tem perdão* em parceria com Sílvio Caldas, que também a interpreta, é lançado pela Vitor<sup>91</sup>.

Enfim, De Chocolat produziu diversos shows para boates, como *Night and Day* e a Cinelândia. Nesse período, colaborou também com o Departamento de Turismo e Certames da prefeitura do Rio de Janeiro, promovendo encenações natalinas, na Quinta da Boa Vista, e reanimando o carnaval de rua (BARROS, 2005, p.57.). Constam, ainda, como últimas de suas aparições artísticas, um espetáculo em seu próprio benefício (prática comum na época), além da produção de seu último show *Artigo do Dia*, apresentado na boate Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro (Idem, p.65).

É interessante notar, como a trajetória artística de De Chocolat é ilustrativa, não só do pioneirismo de seu empreendimento teatral, mas também de sua precária profissionalização<sup>92</sup> que, como a de tantos outros músicos e artistas de teatro desse período, tinha de enfrentar, entre outros obstáculos, o preconceito racial e social e a manutenção das relações paternalistas, resquícios do escravismo colonial, para granjear a admiração e o respeito dos intelectuais e políticos do período, sob pena de ser caracterizado de “pernóstico” e “pedante”, qualificativos presentes nas apreciações de alguns jornalistas e, até, de intelectuais modernistas<sup>93</sup>.

Apesar de todos esses entraves, o que se constata na bibliografia sobre o tema<sup>94</sup>, na época, o mundo do entretenimento constituía-se, antes de tudo, um dos raros

---

<sup>90</sup> A gravação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtCBc9qzuLU> Acesso em: 07 mai. 2018.

<sup>91</sup> Cf. MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

<sup>92</sup> Profissão entendida, aqui, como o exercício de uma atividade não apenas remunerada, mas socialmente reconhecida e regulada por regras baseadas na autonomia do trabalhador.

<sup>93</sup> Orlando Barros registra uma apreciação crítica positiva feita por Prudente de Moraes neto acerca da Companhia Negra de Revistas, no primeiro número da *Revista do Brasil*, e o contraponto de Tarsila do Amaral, que o acompanhara para assistir à peça, censurando o “pedantismo” do nome De Chocolat e de seu desempenho no palco (*apud* BARROS, op.cit, p. 97).

<sup>94</sup> VELLOZO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004; BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

espaços de inserção social dos negros brasileiros, e não somente um espaço para sua boemia, como faz questão de ressaltar grande parte dos registros sobre ele. Mesmo cientes de que expressões como boêmio/boemia se relacionam a um vasto campo semântico, é possível apreender das notícias disponíveis sobre o artista uma relação dos termos com os sentidos correspondentes: alguém que “vive de forma livre e desregrada”, uma vida não muito afeita ao “trabalho sério”. Uma visão que, além de preconceituosa, naturaliza o “ser boêmio” como elemento constitutivo do artista popular, especialmente o artista popular negro.

Nesse sentido, são bem ilustrativas das apreciações, diríamos, tendenciosas sobre De Chocolat as reportagens que, por ocasião de sua morte, dedicaram-lhe o *Correio da Manhã* e a *Revista de Teatro* da SBAT:

[...] De Chocolat, enterrado anteontem, *foi um dos mais característicos boêmios do teatro popular brasileiro*. (grifo nosso) No entanto, morreu como nasceu: pobre e solteiro. O seu enterro foi, por outro lado, um tanto semelhante ao nascimento: poucas pessoas viram-no nascer e pouca gente acompanhou seus restos mortais [...] (“De Chocolat foi um dos maiores boêmios do teatro”, *Correio da Manhã*, 30.12.1956).

Com a morte de De Chocolat *perdeu o Rio de Janeiro um dos seus expoentes artísticos da Velha Guarda. Boêmio até a raiz dos cabelos* (grifo nosso) De Chocolat, cujo verdadeiro nome era João Cândido Ferreira, foi um artista completo de variedades: repentista, improvisador e imitador, que cantava com muita graça e dizia versos como pouca gente, com uma simplicidade de espantar (*Revista de Teatro*, SBAT Ano XXXVI – jan-fev - 1957, nº 295).

Ressalte-se, no entanto, que a maleabilidade de artistas populares como De Chocolat e seu grupo – os quais, a um só tempo, apresentavam-se como “depositários de brasilidade” e “assimiladores” das novidades estrangeiras –, aparece na bibliografia tradicional como um grande paradoxo; um viés conservador bem ao gosto da concepção purista da cultura popular. Ora, é importante lembrar que a exploração artística de temas “genuinamente brasileiros”, tanto quanto as apropriações (diga-se de passagem, em boa parte, de forma bem criativa e antropofágica) dos modismos estrangeiros, tinham também um caráter de inserção social no mercado de trabalho disponível à época.

No fim da vida, De Chocolat se manteve com os poucos recursos advindos de direitos autorais que a SBAT lhe pagava. Poucas pessoas souberam de seu estado de saúde delicado e do seu agravamento em virtude de um derrame cerebral,

---

às vésperas de Natal, vindo a falecer em 27 de dezembro de 1956 (BARROS, 2005, p.62). Paschoal Carlos Magno, pessoa influente no meio artístico e grande amigo de De Chocolat, e um dos poucos a vê-lo ainda com vida, deixou registrada a multiplicidade de talentos do criador da Companhia Negra de Revistas:

Dei com aquela enfermaria pobre, sem um leito vazio [...] Fui andando a procura do meu velho e caro amigo De Chocolat, de muita inteligência e muita capacidade inventiva que durante anos correu mundo difundindo coisas brasileiras e aqui tivera, no nosso teatro de variedades, uma situação excepcional como repentista, improvisador, imitador, cantando, dançando e dizendo versos como pouca gente [...] (*Correio da Manhã*, 29.12.1956).

### **Cena 3.2.2 - A Ribalta dos Negros**

Em face de ser a Companhia Negra de Revistas/Ba-ta-clan Preta e seus espetáculos negros *o coração de De Chocolat*, foi necessário cotejarmos as informações dos noticiários com as dos estudos em pauta sobre De Chocolat, a Companhia Negra de Revistas e seus espetáculos negros. Nessa tarefa, deparamo-nos com repetições e dados confusos, nomes trocados, relatos contraditórios, afirmações equivocadas que não guardavam correspondência com a documentação original “esquecida” nos arquivos. Foi preciso filtrar: rever dados desconhecidos, identificar posturas tendenciosas, racistas, mas também as celebrações acríticas nas concepções de raça, nação, identidade, cultura popular. Foi preciso ouvir as múltiplas vozes que ressoavam dos textos originais, apurar os sentidos das cenas desveladas em “disputas” com as diversas interpretações registradas, perscrutar o contexto de sua criação e, sobretudo, captar “os seus modos de fazer com”, isto é, “as táticas produtoras de sentido” de que nos fala Michel Certeau e que englobam as formas “populares” de cultura, desde as práticas do cotidiano até às formas de consumo cultural.

A uma produção racionalizada, expansionista e centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde uma outra produção, chamada 'consumo'. Ela é matreira e dispersa, mas se insinua em todos os lugares, silenciosa e quase invisível, pois não se manifesta através de produtos próprios e sim através de modos de usar os produtos impostos pela ordem econômica dominante (CERTEAU, 1994, p. 94).

Nessa perspectiva, empreendemos um esforço (Oxalá tenhamos conseguido!) de apresentar um inventário analítico-interpretativo, de que se faz esta tese, acerca



dessa experiência de teatro negro popular, procurando identificar “os modos de fazer” desses artistas, a despeito das diversas disputas, embates derrisórios e perseguição sem trégua a que foram submetidos, em diferentes momentos de sua trajetória, até que um interdito de explícito racismo, oriundo da instituição encarregada de assegurar os direitos da classe teatral, fizesse “cair o pano” da atuação daquela companhia.

Quando, em fevereiro de 1926, Mário Nunes escreveu em *O Malho*<sup>95</sup> um anúncio fictício, de cunho humorístico, bem preconceituoso, dando notícias de que uma companhia estava contratando exclusivamente artistas negros, na verdade noticiava pela primeira vez o empenho de De Chocolat e de Jaime Silva de montar sua Companhia Negra de Revistas.

Precisa-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes, no Jornal do Brasil (*O Malho*, 27. 02. 1926).

---

<sup>95</sup> *O Malho*, de 27 fev. 1926, p. 27. A revista, em várias outras ocasiões, lançou mão de entrevistas fictícias para satirizar a Companhia Negra de Revistas, De Chocolat e outros artistas negros, caso da atriz Ascendina Santos. Exemplos dessa revista podem ser acessados na página [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/malho/malho\\_1926/malho\\_1224.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1926/malho_1224.pdf) Acesso em: 07 mai. 2018.



Desse modo, desde as primeiras notícias a respeito da formação do grupo até a dissolução das companhias, marcas de um forte racismo, ora explícito ora “disfarçado” no tom humorístico das notícias, apresentavam o cenário bem representativo dos dilemas e enfrentamentos da população negra no pós-abolição.

Algumas experiências individuais de artistas negros já tinham logrado êxito no circuito do entretenimento carioca, inclusive o próprio De Chocolat, que, em 1925, apresentara-se em um espetáculo de canto, dança e representação, ao lado do ator Pedro Dias, sob o nome de Os Geraldos, com bastante sucesso<sup>98</sup>. Não obstante vários jornais viessem noticiando as novidades sobre a arte negra na Europa, quando se iniciaram os preparativos e se intensificaram os ensaios do espetáculo *Tudo Preto*, comparações entre o espetáculo francês “ultracivilizado” e a Companhia Negra de Revistas e notícias sobre o seu elenco negro ganharam destaque na imprensa.

Como é notório, em Paris, o teatro negro triunfou tanto artística como financeiramente. Entre nós, a Companhia Negra de Revistas, a estrear por todo o corrente mês num dos teatros da Avenida, pretende seguir as pegadas das suas congêneres parisienses em tal sucesso, pois nada lhe falta para que isso aconteça, uma vez que conta com artistas de valor de Dalva Espíndola, Jandira Aimoré e Rosa Negra, e o cenógrafo Jaime Silva (*Jornal do Brasil*, 08.07.1926).

Na verdade, durante os cinco meses que antecederam a estreia, notícias anunciavam os preparativos da companhia, relatando providências, descrevendo ensaios, fazendo entrevistas e “esquentando” o público para os espetáculos, intensificando-se, a partir do início de julho, os destaques sobre os ensaios:

É digna de admiração a extraordinária habilidade das pretas componentes do coro de baile da Companhia Negra de Revista, a inaugurar seus espetáculos por todo o corrente mês em um dos teatros da avenida. Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas com extraordinária precisão em poucos ensaios, a ponto de o respectivo ensaiador, o professor Gervásio Michels, considerá-las assombrosas (*Jornal do Brasil*, 03.07.1926).

Nesse periódico foram publicados os mais diversos acontecimentos, providências e apreciações: “a contratação do professor Alexandre Montenegro,

---

<sup>98</sup> *A Noite*, 06. 10.1925.

ex-diretor de baile do Colón de Buenos Aires”<sup>99</sup> para completar o afinamento das marcações e bailados, além de De Chocolat e Gervásio Michels; “os ensaios de apuro com Pixinguinha à frente da orquestra, com partituras de Sebastião Cirino, contando com instrumentistas de primeira qualidade”<sup>100</sup>, uma unanimidade nas apreciações do músico; “*Tudo Preto* tinha gente de valor, capaz de afiançar o sucesso, como Dalva Spindola, Jandira Aimoré, Rosa Negra e o cenógrafo Jaime Silva”<sup>101</sup>; “os artistas negros seriam mesmo capazes de reproduzir uma cópia bem-sucedida do espetáculo parisiense *Revue Nègre?*”<sup>102</sup>. Registre-se, ainda, notícias frequentes em *A Pátria*, *O Paíz*, *A Notícia*, *A Manhã*, *O Malho*, *A Noite*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio (RJ)*, *O Globo*.

Houve controvérsias em torno de como e quando havia se originado a ideia de De Chocolat de formar uma Companhia Negra de Revistas e, em geral, estas giravam em torno de suas viagens a Paris e de sua imitação *in loco* das revistas francesas. Sabe-se, aliás, que tanto a *Revista negra* da companhia francesa Ba-ta-cla, com a sua estrela máxima Mistinguett, que aqui estivera pela primeira vez em 1922, quanto a *Revue Nègre* e sua estrela Josephine Backer lhe serviram, mesmo, de inspiração especial na criação de sua companhia, fato que pode ser identificado, sobretudo, nos diálogos entre os personagens da peça *Tudo Preto*: “[...] Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça... Só devemos aceitar elementos pretos! [...]” “Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?” e, ainda, no quadro de cortina “Jabuticaba Afrancesada” em que a atriz e cançonetista Rosa Negra mimetiza a vedete francesa Mistinguett, abrasileirando-a com a beleza e a graça da mulher negra brasileira, entre outros aspectos. Com efeito, nenhuma das duas companhias negras procurou ocultar o modelo francês em que se haviam inspirado. Seus anúncios ressaltavam a originalidade de suas revistas, conferindo destaque à presença de *jazz bandes* e *black girls*, bem como ao ineditismo, no Brasil, daquele tipo de espetáculo.

É possível, ainda, que De Chocolat tivesse acompanhado o sucesso da atriz negra norte-americana, Josephine Backer, por meio da imprensa, uma vez que os jornais brasileiros debruçavam-se com avidez sobre o mundanismo francês.

<sup>99</sup> *Jornal do Brasil*, 07.07.1926, “Palcos e Salões”.

<sup>100</sup> *Jornal do Brasil*, 08.07.1926, “Palcos e Salões”.

<sup>101</sup> *Jornal do Brasil*, 09.07.1926., “Palcos e Salões”.

<sup>102</sup> *Jornal do Brasil*, 15.07.1926., “Palcos e Salões”.

Contudo, é possível, também, que o tenha influenciado o período passado em Paris, quando teria feito grande sucesso nos palcos da capital francesa e estreitado laços com negros de outras origens, e que a ideia de um teatro popular negro estivesse sendo germinada. Vale lembrar que Paris vivia, nesse período, a descoberta da arte africana e do jazz americano, além de servir de refúgio a negros norte-americanos, que fugiam do recrudescimento da violência racial em seu país, e das colônias francesas no Caribe e na África. A presença de artistas estrangeiros na Companhia Negra de Revistas, como a martiniquense Mrs. Mons pode reforçar essa premissa.

E, embora sua atuação artística não tenha tido um caráter explicitamente ativista, não se pode desconsiderar a hipótese de pontos de contatos com o Pan-africanismo<sup>103</sup>, intensificado após a Primeira Guerra, com os Congressos Negros, em especial o I Congresso Pan-africano, realizado em Paris, em 1919 - ano em que se marca a sua presença na França -, e o contexto no qual se dá a "onda negra" na cultura e nas artes, na Europa. Ora, se De Chocolat esteve na França por um tempo, antes de criar a sua Companhia, é possível que tenha tido contato mais estreito com alguns militantes ou, pelo menos, tido notícias mais concretas sobre os movimentos negros. Ainda mais sendo um artista antenado com o seu tempo, considerado também o maior divulgador do Charleston na década de 20, no Rio de Janeiro, é muito pouco provável que desconhecesse que o ritmo, do qual era exímio dançarino, tivesse se originado depois da Primeira Guerra, nas ruas de Harlem, como expressão de jovens afro-americanos que lutavam pelo fim da discriminação racial e por seus direitos como cidadãos. Sabe-se, entretanto, que, de modo geral, o Brasil e outros países sul-americanos tenham sido meio alijados desses movimentos, visto que imperava, lá fora, e no senso comum "construído" aqui pela República, a ideia de que no Brasil havia uma convivência mais "harmoniosa" entre negros e brancos, pois aqui "pelo menos" os racistas não queimavam negros em praça pública. Essa ideia só foi mais *politicamente* contestada pelas nossas vozes negras, com atuação da Frente Negra Brasileira<sup>104</sup>, nos

---

<sup>103</sup> O termo Pan-africanismo foi cunhado pela primeira vez por Sylvester Willians, advogado negro de Trinidad, por ocasião de uma conferência de intelectuais negros realizada em Londres, em 1900. Willians levantava sua voz contra a expropriação das terras dos negros sul-africanos pelos europeus e conclamava o direito dos negros à sua própria personalidade. Essa reivindicação propiciou o surgimento de uma consciência africana que começou a se expressar a partir do I Congresso Pan-africano, organizado em Paris, em 1919, sob a liderança de Du Bois. Naquela época, Du Bois profetizou que o racismo seria um problema central no século 20 e reivindicou um Código Internacional que garantisse, na África tropical, o direito dos nativos, bem como um plano gradual que conduzisse à emancipação final das colônias. Disponível em: [www.palmares.gov.br/archives/26286](http://www.palmares.gov.br/archives/26286). Acesso em 20 jan.2018.

<sup>104</sup> Criada em outubro de 1931 na cidade de São Paulo, a Frente Negra Brasileira (FNB) foi uma das primeiras organizações no século XX a exigir igualdade de direitos e participação dos negros na sociedade brasileira. Sob a liderança de Arlindo Veiga dos Santos, José Correia Leite e outros, a

anos 30 e após a década de 40, com Abdias Nascimento e a experiência do Teatro Experimental Negro<sup>105</sup> e, principalmente, quando de sua filiação ao movimento *Negritude*<sup>106</sup>.

De todo modo, na década de 20, as classes populares, os marginalizados negros e até a imprensa negra paulista já dispunham de uma ideia da necessidade (do mito) da "democracia racial", mas como forma de resistência e possibilidade de inserção social (especialmente pela cultura). É importante reforçar, aqui, que as formulações sobre a mestiçagem e a "democracia racial", a despeito de sua posterior desmistificação, não foram mediadas e elaboradas apenas pelos intelectuais, como nos sugerem o pensamento social brasileiro e as grandes teses de interpretação do Brasil, especialmente a Gilberto Freyre. Já em 26, mesmo mostrando pernas de fora, *black girls* sensuais, e pretinhos Elegantes, usando os recursos do teatro de revista, a Companhia Negra de Revista/ A Ba-ta-clan Preta, com seus espetáculos negros, "canta a pedra" direitinho

Nesse sentido, ganha destaque na trajetória de De Chocolat, a formação da Companhia Negra de Revistas/ Ba-ta-clan Preta, composta "só com gente da raça". Ao sentido de afirmação da identidade negra inserida na identidade nacional, não só estabelecendo vínculos com a tradição, mas também com os benefícios da modernidade e do progresso, tão claramente representadas nas cenas de seus espetáculos negros, como veremos mais adiante, alia-se o caráter comercial de suas revistas, que tinham como objetivo atrair o público para o teatro.

A Companhia Negra de Revistas estreou em 31 de julho de 1926 no Teatro Rialto, Rio de Janeiro, apresentando o espetáculo *Tudo Preto* de autoria de De Chocola e *Preto e Branco* de Waldomiro di Roma, entre julho e setembro de 1926. Após curta temporada em Niterói e Campos, seguiu para São Paulo já dividida em duas:

---

organização desenvolvia diversas atividades de caráter político, cultural e educacional para os seus associados. Realizava palestras, seminários, cursos de alfabetização, oficinas de costura e promovia festivais de música. Disponível em: [ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/antecedentes-do.../frente-negra-brasileira](http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/antecedentes-do.../frente-negra-brasileira). Acesso em: 20 jan.2018.

<sup>105</sup> O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento, com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e da arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramaturgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/download/9982/11554>. Acesso em: 20 jan.2018.

<sup>106</sup> *Negritude* (*Négritude* em francês) é um movimento cultural e literário com fortes implicações ideológicas e políticas. Surgiu entre os descendentes de escravos das Antilhas Francesas, de onde atingiu os estudantes das colônias africanas na Europa, tendo como ponto central a recuperação da identidade, da humanidade e negar a política de assimilação da cultura europeia. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. Iniciou-se como uma busca pelas raízes e pela identidade e humanidade, na época de suas origens; depois, com o poeta Aimé Césaire. Disponível em: <http://flch.usp.br/search/node?keys=negritude> Acesso em: 20 de jan. 2018.

Companhia Negra de Revistas e Companhia de Revistas Ba-ta-clan Preta, tendo ambas se apresentado entre outubro e novembro de 1926, tanto na capital quanto em cidades do interior paulista. Ao longo de quase um ano de atuação, a companhia completou a marca de 400 apresentações em seis estados - Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul -, e em cerca de três dezenas de cidades brasileiras, voltando a se apresentar no Rio de Janeiro em 27.

No Rio de Janeiro, a companhia fez um sucesso estrondoso com *Tudo Preto*, levando ao Rialto “enchentes” de um público curioso e diversificado: uns talvez para “conferir” a competência dos negros, outros, certos de que iam assistir “ao ridículo”, outros ainda para ver “arte brasileira”, mas não se pode excluir da plateia, como insinuaram alguns noticiários, um público que quisesse ver a sua identidade negra representada no palco e, à parte de todas as possíveis distinções, ainda um público conectado com o puro desejo de se divertir, tal não fosse essa a natureza mesma das revistas.

De modo geral, houve um reconhecimento do desempenho tanto do conjunto, “o grupo de *Black-girls* [...] afinadas, pisando com desembaraço, seguras e uniformes nas marcações”<sup>107</sup>, como da atuação individual da maioria dos artistas. Rosa Negra foi a que mais agradou, sobretudo pelos números de *charleston* e a “Jaboticaba Afrancesada”<sup>108</sup>; Jandira Aimoré foi muito elogiada pela inesperada desenvoltura e por sua “voz ardente, firme, cheia de sonora voluptuosidade. [...] Não seria exagero afirmar que o teatro carioca tem agora, nesta artista cabocla a sua mais alta expressão artística.”<sup>109</sup>.

A música e a cenografia foram unanimidade para os jornais, sem exceção. *Tudo Preto* apresentou uma orquestra “ardorosamente dirigida”<sup>110</sup> pelo maestro Pixinguinha e “grande sonoridade”<sup>111</sup>, uma cenografia de “maravilhoso espetáculo para os olhos”<sup>112</sup> - “lindos cenários de todas as cores”<sup>113</sup>.

Interessante destacar que os jornalistas que escreveram sobre a estreia de *Tudo Preto* se esqueceram de dizer que a ideia original da criação da Companhia Negra de Revistas fora de De Chocolat, embora o artista tivesse recebido muitos elogios, seja

---

<sup>107</sup> *O Jornal*, 01.08.1926, “Crônica teatral”.

<sup>108</sup> *A Pátria*, 01.08.1926, “Nos teatros”.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> *Jornal do Commercio* ( RJ), 01.08.1926, “Teatro e Música”.

<sup>111</sup> *A Pátria*, 03.08.1926

<sup>112</sup> *O Jornal*, 01.08.1926, “Crônica teatral”.

<sup>113</sup> *O Globo*, 02.08.1926

como *compèr*, seja como dançarino. Alguns destacaram que a representação da peça “veio igualmente evidenciar a notável capacidade de ação de De Chocolat na seleção e direção de elementos que constituem o elenco de sua companhia”<sup>114</sup>. No mesmo jornal, outro cronista compreendeu o esforço de De Chocolat:

[...] dominando da melhor forma possível os tropeços naturais a um tal empreendimento, pois não possuímos artistas pretos, conseguimos reunir um elenco de pretos e mestiços que, sob denominação geral de Companhia Negra de Revistas, foi-nos ontem apresentado no Rialto um espetáculo de qualidade (*O Jornal*, 01.08.1926, “Crônica teatral”).

Como veremos, o texto das peças não deixa dúvidas quanto às marcas a serem exploradas no espetáculo: a afirmação da raça inserida na identidade brasileira, aliando a tradição, “coisas da raça negra”: costumes, símbolos, expressões corporais, musicalidade com elementos da modernidade, ressignificando elementos revisteiros para expressar sua mensagem. Entretanto, poucos cronistas e intelectuais tangenciaram a complexidade da questão: a transposição, para a forma estética, da matéria social em disputa naquele momento; poucos deles perceberam que a metodologia, “os modos de fazer”, no caso, a metateatralidade por meio do gênero revista, dizia muito da ideologia: carpinteiros teatrais negros, vivendo a experiência histórica da marginalização social e da discriminação, demarcando o seu espaço para se inserir no debate sobre a questão racial na época, por meio de sua arte.

E o público? Pelo número de espetáculos apresentados pela Companhia Negra de Revistas, parece que o público estava disposto a ouvir sua mensagem e a dar-lhe “sentido”, alinhando-se a essa ideia, o que afirma Bakhtin:

[...] Não se deve esquecer que a coisa e o indivíduo são *limites* e não substância absoluta. O sentido não quer (e não pode) mudar os fenômenos físicos, materiais, e outros, não pode agir como força material. Aliás ele nem precisa disso: ele mesmo é mais forte que qualquer força, muda o sentido total do acontecimento e da realidade sem lhe mudar uma vírgula na composição do real (do ser); tudo continua como antes mas adquire um sentido inteiramente distinto (a transfiguração do ser centrada no sentido). Cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto (BAKHTIN, 2010, p. 404).

Por sua vez, o espetáculo *Preto e Branco*, não obstante ter inserido artistas brancos no elenco por insistência do “afobado” Jaime Silva e recebido boas apreciações

---

<sup>114</sup> *O Jornal*, 01.08.1926, “Crônica teatral”.



da crítica, não logrou o êxito esperado, encerrando-se as apresentações da companhia, no Rio, a partir da curta temporada em Niterói.

Em São Paulo, a Companhia Negra de Revistas foi recebida como novidade, despertando boa dose de atenção da crítica e grande sucesso de público. A companhia estreou no Teatro Apolo, em 20 de outubro, com o espetáculo *Tudo Negro*, (uma variante de *Tudo Preto* por ter De Chocolat a interditado judicialmente) e um elenco desfalcado pela dissidência de seu autor.

Mesmo assim, no dia seguinte à estreia, *O Jornal do Commercio* local elogiou alguns artistas, como Rosa Negra, Djanira Flora, Guilherme Flores, Oswaldo Viana e Mingote, além de “um pequeno encasacado que nos pareceu o melhor da noite”, (o pequeno de casaca se tratava do futuro Grande Otelo), porém não deixou de fazer restrições à Companhia, principalmente pilheriando a cor do elenco, em tom racista, registrando a ausência de elementos *característicos* na companhia.

A coisa ia ficando preta ontem no Apolo, mas não ficou, apesar do teatro estar com todas as suas localidades tomadas. Um banho de leite e carmim alvi-enrubesceu um pouco a cor de jambo das componentes da Companhia Negra de Revistas e o espetáculo clareou. Dizem que foi influência das luzes da ribalta. Pode ser, pode não ser, como lá diz a personagem de conhecida ópera. Acreditamos, porém, que para isso tenha concorrido os excelentes cenários de Jaime Silva, os quais constituem um verdadeiro contraste com o quadro para o qual servem de moldura [...] o espetáculo da Companhia Negra de Revistas nada apresentou de novo, *de característico* (grifo nosso), pois os próprios maxixes dengosos, rebolados, de há muito passaram a fazer parte integrante do gênero. (*Jornal do Commercio*, SP, 20.10.1926).

Pelo visto, por se tratar de teatro negro, o cronista esperava que a companhia representasse somente quadros *típicos* de uma cultura negra essencializada.

Em seguida, foram encenadas as peças *Carvão Nacional* e *Preto e Branco*. Além do Teatro Apolo, a companhia apresentou-se, em continuado sucesso de público, no Teatro Mafalda e no Cassino Antártica, despedindo-se, no dia 10 de novembro, para temporadas pelo interior paulista.

Após sua ruptura com Jaime Silva, De Chocolat se associou a Deo Costa formando novo empreendimento teatral. A nova companhia estreou com a peça *Na Penumbra*, revista de sua autoria em parceria com Lamartine Babo e Marques Gama, em 11 de novembro de 1926, no Teatro Santa Helena, São Paulo.

Ambas as temporadas foram precedidas por intensa propaganda nos jornais,

muitas vezes com anúncios das duas dividindo uma mesma página. Antes de sair do Rio com o seu novo grupo, De Chocolat tentou uma cartada definitiva contra o seu ex-sócio: obteve na 3.a Pretoria Civil do Rio de Janeiro um interdito proibitório impedindo Jayme Silva de exibir *Tudo Preto*, peça que era de sua autoria. Jayme Silva burlou a proibição alterando o nome da revista para *Tudo Negro* e promovendo alterações em alguns quadros (BARROS, 2005, p.150).

A receptividade dos jornais paulistas seguiu a mesma linha da maioria dos periódicos cariocas: ora elogiando os números de canto e dança, ora afirmando apenas tratar-se de imitação do teatro parisiense, ou mesmo com críticas desqualificadoras, embora sem a violência, como as de *A Rua* e *Fon-Fon*. O que se repetiu foi o sucesso do grupo que, ao longo da temporada, passou por três teatros em bairros diferentes da cidade, sempre com as sessões lotadas. No entanto, em São Paulo, havia uma imprensa militante que, embora muitas vezes pautada por valores do mundo branco, empenhou-se no reconhecimento do africano e seus descendentes, procurando demonstrar a capacidade intelectual dos negros manifestada em todos os ramos de atividade, como afirmava um artigo de uma das edições de março daquele ano de 1926. Os jornais da imprensa negra paulista viram na chegada dos artistas um acontecimento importante para sua luta:

Nós, paulistanos e paulistas, brasileiros sensatos, hoje mais que nunca estamos satisfeitos. Um fato importantíssimo vem concorrer com a desejada ansiedade de longos meses em expectativa é o da estreia da Companhia Negra de Revista, no Apolo. Para lá nos dirigimos, aplaudimos com veemência, entusiasmo os nossos patrícios, nesse espetáculo inédito e de tantas excentricidades; os nossos artistas foram merecedores, portanto é de justiça mais uma vez expressar de coração os *nossos francos aplausos a Jaime Silva, o grande organizador desse conjunto* e o artista De Chocolat. Temos, pois, a nossa consagração e, portanto, é mister labutarmos sempre com ânimo forte para que se alimente o nosso progresso. A época é nossa, conforme afirmações inúmeras; essa novidade teatral surgiu na Cidade-Luz Paris, com Josephine Baker, hoje entre nós brasileiros está se celebrizando; todos nós devemos, de bom grado, ir aplaudir os patrícios que com ardor e boa vontade estão labutando encorajosamente para o complemento de nossas glórias (*Clarim da Alvorada*, 24 out. 1926).

Os jornais negros não dispensaram às duas companhias o mesmo tratamento. No período em que estive na capital paulista, a Companhia Negra de Revistas obteve da imprensa militante destacada acolhida, além de seguidas homenagens, enquanto De Chocolat e a Ba-ta-clan Preta obtiveram pequenos espaços. O texto do *Clarim* revela que, para os jornalistas negros paulistanos,

caberia a Jaime Silva o mérito pela criação do grupo. O jornal cita De Chocolat na condição de mero coadjuvante Ora, com a ampla publicidade sobre as duas companhias nos jornais comerciais da cidade, é improvável que os jornalistas militantes não tivessem tomado conhecimento da ruptura entre os sócios.

Na edição de 14 de novembro, o jornal voltou a dedicar toda a primeira página à companhia de Jayme Silva, inclusive com soneto de José Correia Leite, um dos diretores do *Clarim*, dedicado à Rosa Negra:

Homenagem do “Clarim” à Cia. Negra de Revistas

**Rosa Negra**

Primeira estrela da Cia. Negra de Revistas da América do Sul

O vosso gesto nobre rememora.  
essa grandeza real da minha raça,  
levai cantando, neste mundo em fora  
as grandes penas que o destino traça.

E minha musa que somente implora  
maior justiça para a vossa graça,  
eu morrei também contente agora,  
neste presente lindo, sem desgraça!

Cantando alegre a vossa voz avança  
em novo rumo, já não conquistado  
pelo valor do nosso antepassado.

Leva consigo toda uma esperança,  
de um povo nobre que sofreu calado,  
calado vive, mas de amar não cansa!

José Correia Leite (*Clarim da Alvorada*, 14.11.1926).

Enquanto estive em São Paulo, o cenógrafo recebeu uma série de homenagens, amplamente noticiadas, entre as quais a do Centro Cívico Palmares e do Centro Humanista 13 de maio, com direito à presença e a discursos de líderes negros, como Benedito Florêncio, em cena aberta. De Chocolat e a Ba-ta-clan Preta, porém receberam somente poucas notas. É de se perguntar se não seria a marginalização entre seus próprios pares?

**Cena 3.2.3 - O Teatro Negro contra “os foros da civilização”**

A julgar pelas notícias veiculadas nos jornais da época, o surgimento da Companhia Negra de Revistas foi muito bem recebido pelo público carioca. O longo tempo em que a revista permaneceu em cartaz, de fins de julho a início de setembro,

reforça sua boa aceitação pela plateia carioca, que prestigiou o espetáculo lotando o teatro, como bem anuncia o cronista do *Jornal do Brasil*:

Qual é neste momento a grande atração da cidade, o divertimento para o qual se precipita a turba sôfrega e que a moda consagra como rendez-vous obrigatório de toda a gente? A voz de Cristal de Bidu Sayão?... O prado suntuoso do Jockey Club?...Ba-ta-clan? Alguma fita de estrondo?...O Cassino Beira-Mar?...Nada disto, nada disto. A “great attraction” do instante que passa é, quem o diria, numa terra em que o preto está longe de ser uma raridade... a companhia preta do Rialto. Salas transbordantes. Um auditório que aplaude [...] um ambiente de franca simpatia. [...] (“Notas Sociaes” *Jornal do Brasil*, 06.08.1926).

Tamanho sucesso, contudo, não foi suficiente para silenciar discursos racistas que abundavam na imprensa carioca. Ao contrário, parecia haver um “concerto nas sombras” tentando colocar sob rasura a grande presença do público. Algumas notas, por exemplo, que comentavam a enorme procura de ingressos para os espetáculos da Companhia Negra de Revistas não deixavam de mostrar o incômodo, deixando escapar a ironia. Assim, depois de noticiar que a sala do Rialto estivera “absolutamente cheia” durante o espetáculo de estreia, o crítico teatral do *Jornal do Commercio* complementa: “fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, parentes de todos os artistas”<sup>115</sup>. Vale lembrar que, na época, era praxe entre os colunistas teatrais nomear as figuras ilustres presentes na plateia, daí o comentário sobre a presença de parentes (certamente tão negros quanto os que figuravam no palco) soa antes como pilhéria. Não obstante, ao longo da temporada, os jornais noticiassem a presença de grandes “personalidades” entre os expectadores da revista, tais como Carlos Campos, governador de São Paulo, Prudente de Moraes Neto, autor de elogiosa crítica à companhia na *Revista do Brasil*.<sup>116</sup>

Em sua apreciação, o renomado intelectual destaca o “extraordinário sucesso artístico e de bilheteria da peça” e se diz surpreso diante do “espetáculo interessantíssimo, bem ensaiado, coros excelentes nos números de cantos e danças, montagem e marcação da melhores que temos tido e algumas estrelas de primeira ordem”, destacando as interpretações de Dalva Espíndola e Rosa Negra com

<sup>115</sup> *Jornal do Commercio*, 01.08.1926.

<sup>116</sup> A *Revista do Brasil* (1926- 1927) fez parte de uma rede dos periódicos literários posteriores à Semana de Arte Moderna que, em função da gradativa autonomização da literatura, adquire relevância por produzir “textos” e divulgar ideias que tentam criar vínculos específicos e solidariedade mais duradoura na luta por novos valores.

“profundamente brasileiras”. Também elogia a orquestra dirigida por Pixinguinha, executando “música esplêndida”, tocando uns “maxixes estupendos” e “música estrangeira bem escolhida nos números de *Charleston*”, sem empanar “o caráter nacional do espetáculo”. E fecha suas considerações, imprimindo à crítica o viés estético e ideológico modernista.

[...] Em suma, os negros dessa companhia não fazem arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, admiráveis. É imprescindível que seus diretores compreendam o perigo que lhes pode trazer qualquer passo em falso. Mas se souberem manter o espírito brasileiro que, consciente ou inconscientemente, os tem conduzido, a Companhia Negra será a melhor tentativa feita até aqui para a criação do nosso teatro. (NETO, Prudente de Moares, *Tudo Preto, Revista do Brasil*, a.I.15.09.1926, p. 28. *Apud* BARROS, 2005,p.97.)

Vale retomar que, entre o encerramento das apresentações no Coliseu de Niterói e a estreia do grupo na capital paulista, De Chocolat formou uma nova companhia para a qual levou o músico Pixinguinha e artistas como Dalva Espíndola, Índia do Brasil, Jandira Aymoré, além de contratar outros, a exemplo de Deo Costa (a nova estrela do grupo) e Índia do Brasil. Inicialmente, os jornais anunciaram a estreia da segunda tentativa do criador do teatro negro para outubro, em um teatro da Capital Federal. A peça inaugural seria *Carvão Nacional*, o que acabou não ocorrendo em função do desentendimento com Pacheco Filho. Em explícita concorrência com o seu ex-sócio e mostrando ser homem bem articulado, De Chocolat, associando-se à atriz Deo Costa, fechou com um empresário paulista, trocando o Rio por São Paulo como local de estreia da sua nova companhia, cujo espetáculo seria a revista *Na Penumbra*, em coautoria com Lamartine Babo.

A Companhia de Revistas Ba-ta-clan Preta estreou em 11 de novembro, no cine-teatro Santa Helena, São Paulo, com a peça *Na Penumbra*, além de reapresentações da verdadeira *Tudo Preto*, permanecendo até o 25 de novembro, sempre com casa cheia e avaliações até certo ponto positivas por parte da imprensa, cuja recepção tinha sido aquecida pelos anúncios que antecederam o evento, tais como:

Sensacional!

Deo Costa a Vênus de Jambo

É a estrela da Companhia de Revistas Ba-ta-clan Preta.

Sob direção artística da primeira autoridade do gênero:

De Chocolat.

Devendo estrear muito em breve no Santa Helena  
33 mulheres de Ébano! *Jazz-Band* de Azeviche!  
A apresentação será feita com uma nova revista de Chocolat:  
O único escritor que sabe ter espírito em “Língua de Branco”.<sup>117</sup>

Entretanto, apesar do sucesso, De Chocolat enfrentaria, simultaneamente, novos obstáculos. Outra demanda sobre questão autoral questionando, por meio da imprensa<sup>118</sup>, a coautoria do cançonetista com Lamartine Babo e Gonçalves de Oliveira, em *Na Penumbra* e, ainda, o fato de poucos dias após o início das apresentações, a estrela e sócia Déo Costa, a *Vênus de Jambo*, ter abandonado o grupo, comunicando a sua decisão ao público através de nota nos jornais<sup>119</sup>. Enquanto Jayme Silva percorria o interior do estado com grande sucesso, a segunda tentativa de De Chocolat não teve fôlego para sobreviver à curta temporada paulista, encerrando ali a breve existência de seu novo empreendimento.

Se, com o (aparente) fracasso de seu idealizador De Chocolat, malgrado a sua enorme popularidade, a Companhia de Revistas Ba-ta-clan Preta saiu de cena, a Companhia Negra de Revistas cumpriu, ainda, um ciclo de quase um ano de sucesso, apresentando-se em diversos estados e cidades, sempre despertando curiosidade e polêmica.

Pois bem, poder-se-ia pensar a “transgressão” da companhia como um regime de verdade, compreendido não apenas como denúncia, em que o “eu negro” não é senhor em sua própria casa, mas também como a ultrapassagem dos limites históricos dessa experiência?

Ora, a propósito, não seria o caso de apreender a experiência desses carpinteiros teatrais e seus espetáculos negros, com “seus modos de fazer”, como “tática produtora de sentido” de resistência, com ou sem De Chocolat, ultrapassando os limites sociais demarcados pelos discursos críticos racistas e pela precariedade das condições objetivas, ancorando-se na ideia original respaldada pelo público? Ou seja, uma prática social, um teatro negro popular, legitimado pelo público, suscitando diversas leituras sobre sua atuação artística, na qual o registro do moderno se faz a partir da exploração de elementos culturais identificados como negros, personagens reforçando a associação

<sup>117</sup> *O Estado de São Paulo*, 20.10.1926 (*apud* BARROS, 2005, p.144).

<sup>118</sup> “Um ponto que os pretos devem aclarar...”, *Correio Paulistano*, 17.11.1926, “Teatros”. (*Apud* BARROS, 2005, p.178.).

<sup>119</sup> *O Estado de São Paulo* [matéria paga de Déo Costa, a “Vênus de Jambo”], 16.11.1926; “A atriz negra Déo Costa quer ver o preto no branco”, *Folha da Manhã* [SP], 21.11.1926 (*apud* BARROS, 2005, p.178).

da ancestralidade africana à brasilidade- a baiana, a preta africana, a mãe preta, etc, intercalados com personagens altamente contemporâneos, normalmente reservados a atores brancos, tais como o almofadinha e as melindrosas, que, em *Tudo Preto*, eram caracterizados como negros.

Fica evidente que, ao incorporar tais personagens, a Companhia Negra de Revistas não temia em associar afro-brasileiros à modernidade civilizada. Talvez, estivesse aí a razão de seu continuado sucesso e, a despeito de outros fatores, provavelmente também, a razão de sua derrocada.

Durante a existência da Companhia, algumas vezes surgiram notícias incidentais sobre excursão ao exterior<sup>120</sup>. Em abril de 1927, em sua temporada na Bahia, um jornal local noticiou, de maneira detalhada, que uma empresa argentina a convidara para apresentações em Buenos Aires e Uruguai, indicando o nome do empresário contratante e dando outras informações, porém, por desconhecimento ou falta de interesse dos jornais, não houve repercussão nos meios teatrais cariocas.

Mais tarde, volta a surgir nos jornais informações sobre uma futura apresentação do grupo na Argentina. Esses comentários, divulgados a partir de jornais da Capital Federal, tornaram-se mais intensos, sobretudo quando o grupo cumpria a última temporada no Rio Grande do Sul. Cogitava-se que, havendo mesmo um contrato, a *troupe* aproveitasse a viagem para atravessar a fronteira, concretizando, enfim, um intercâmbio cultural. Entretanto, era provável também que o acerto estivesse passando dificuldades, pois havia pressão para inviabilizar a viagem e a exibição da companhia em Buenos Aires (BARROS, 2005, p.227).

Tem-se, então, que, do “concerto das sombras”, ressurgem reações negativas: “Não seria o caso dos poderes públicos, principalmente o Ministério das Relações Exteriores evitar essa propaganda de nosso país e, logo onde, na República vizinha e amiga?” indagou *A Máscara*<sup>121</sup>. No entanto, do disparatado argumento podia-se ouvir o eco de um passado relativamente recente que, em 1922, quase tinha impedido o embarque de Os Oito Batutas para Paris.

A notícia repercutiu como uma bomba na SBAT (Sociedade Brasileira de

---

<sup>120</sup> Notícias sobre a excursão ao estrangeiro: Rio de Janeiro- *O Malho*, XXV, n° 1249, 21.08.1926; Recife- *Jornal do Commercio* [PE], 07.04.1927; Bahia- *Diário da Bahia*, 15.04. 1927; Rio Grande do Sul- *A Federação* [RS], 24.05.1927 e *A Máscara*, a. 1, 08.07.1927, n° 12, p.2 (*apud* BARROS, Orlando, op, cit. p. 230).

<sup>121</sup> *A Máscara*, a. 1, 08.07.1927, n° 12, p.2 (*apud* BARROS, Orlando, op, cit. p. 230).

Autores Teatrais), dispensando, claro, a intervenção de instâncias superiores ao demonstrar o poder de persuasão sobre o cenógrafo Jayme Silva e a eficácia de sua censura. Para tanto, em reunião do Conselho Deliberativo no dia 07 de julho, comandada pelo escritor e revistógrafo Bastos Tigre, a suposta excursão da *troupe* negra ao exterior foi colocada em pauta, cuja ata registrou.

O Sr. Bastos Tigre participa que, chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, *como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros de nossa civilização* (grifo nosso)(Ata da SBAT, Ano IV, nº37, 07.07.1927. Cf. Anexo A)

Além de ameaçar, Bastos Tigres também formou uma comissão de homens de teatro para abordar Jayme Silva. Marques Porto e Aarão Reis deviam “convencê-lo a desistir de tal intento”, sob pena de “ter a SBAT que agir por meios mais eficazes.” Jayme Silva, ou porque a Companhia Negra de Revistas não mais lhe interessasse, ou porque o argumento de seus pares fora realmente convincente, não parece ter criado dificuldades à comissão, posto que a ata da reunião do dia 12 de julho da SBAT registra a solução feliz do caso:

O Sr. Marques Porto comunica ter tido feliz solução o caso da excursão da Companhia Negra de Revistas, ao estrangeiro, que não mais se realizará, segundo a promessa do Sr. Jayme Silva, um dos empresários da mesma. (Ata da SBAT, Ano IV, nº 37, 12.07.1927. Cf. Anexo B).

A partir do final da temporada gaúcha, a Companhia Negra de Revistas desapareceu do noticiário dos jornais. Tudo leva a crer que a pioneira *troupe* teatral, que mobilizou plateias da Capital Federal, incluindo vários intelectuais de renome, tenha sido desfeita após a pressão dos diretores da SBAT.

Talvez importe perguntar, para enfeixar o item em questão, o quão “incivilizados” eram os negros carpinteiros teatrais da Companhia Negra de Revistas, da Ba-ta-clan Preta, e tantos outros artistas populares, negros ou não, que, para além dos interditos sofridos, deixaram as suas marcas fragmentadas e fraturadas, nos ecos discursivos de sua arte e seu sucesso, reverberando sua experiência histórica, por entre as frestas do apagamento a que foram submetidas suas representações? Contra a que foros de civilização se referiam seus censores?



Em uma sociedade ainda fortemente marcada pelo preconceito racial, parecia não haver espaço para os negros que buscassem se inserir ou intervir na contemporaneidade. “Seus modos de fazer”, parcialmente recuperados por este estudo, apontam, entretanto, para os múltiplos significados, entre os quais pensamos a hipótese de que, no limite do quadro de referências em que se inseria, a Companhia Negra de Revistas desestabilizou as fronteiras simbólicas entre “raça e nação” e o sistema relativamente estabilizado dos padrões culturais da época, soando como ameaça ao projeto civilizatório, quando tenta se apropriar das possibilidades de inserção social que se abria para o negro nos anos 20.

### **Cena 3.3 - Crítica à negrofilia na imprensa**

Alinhando a ascensão da arte negra no Brasil à difusão da cultura popular, mais particularmente nas décadas iniciais do século XX, pode-se delinear um período de formação no bojo de experiências em que se inicia a fase incipiente de construção de um mercado de entretenimento no Brasil. Essas experiências, gradativamente, substituiriam a prática de manifestações espontâneas das ruas pelo entretenimento pago; o mecenato, pela profissionalização e mercantilização da cultura. É preciso destacar, no entanto, que a gradativa mercantilização desse campo cultural não implicava a total abolição das antigas formas de sociabilidade, nem das manifestações da cultura popular, que foram absorvidas pela nascente indústria do divertimento. Inserida em diversas formas de entretenimento, a arte negra desenvolveu uma “escuta aberta” e “um olhar atento” aos novos “modos de fazer” oriundos do contexto brasileiro, da música, das danças, das performances, produzidos em outros países e divulgados por grupos de artistas estrangeiros que aqui se apresentavam através de discos, edição de partituras, cinemas, bem como intercâmbio dos artistas brasileiros lá fora, além de ritmos, danças e artefatos artísticos de origem africana, presentes nos rituais religiosos conservados a época no Rio de Janeiro. Tudo isso contribuiu para a construção de uma nova “tradição” cultural brasileira. Por que não?

Nesse cenário, a “arte negra” no Brasil, divulgada em revistas, comédias ligeiras, músicas, danças, determinada pela lógica ora explícita, ora subjacente entre necessidade, intenção e mercado, nas trocas intersubjetivas, vão traçar uma trajetória em que se mesclam assimilação e afirmação das diferenças. Assim, o contexto do espetáculo *Tudo Preto*, então, tem as mesmas raízes nas quais se relacionam concepções, acontecimentos e mediações na construção simbólica de nossa

“brasilidade”, em que se configuram a tensão entre aproximações e distanciamentos seja a partir do que nos falta enquanto identidade, seja o que nos torna singular, em uma cotidiana disputa nas relações sociais das camadas populares.

Em uma perspectiva comparada, a Companhia Negra de Revistas e suas peças, especialmente *Tudo Preto*, inserem-se em um campo de referências em que modelos cênicos do teatro norte-americano, com o final da primeira guerra, lograram grande êxito na Europa, em particular na França. Espetáculos envolvendo artistas afro-americanos atingiram em cheio o gosto do público parisiense, ao mobilizar elementos bastante arraigados no imaginário colonial francês, traduzidos nos palcos em *performances* que estilizavam uma África primitiva e exótica e, como não dizer, erótica. A *Revue Nègre*, um desses empreendimentos bem-sucedidos, realizado em 1925, consagrou o "negrismo" como a "grande moda" do momento com as suas peças ágeis e danças "selvagens", embaladas pelo ritmo "frenético" do jazz e a energia "bárbara" dos rodopios e requebros "sensuais" das *black girls*. A célebre Josephine Baker conquistou notoriedade internacional se apresentando na *Revue Nègre* com seus vestuários "primitivos" de tanga de penas e frutas como adereços. Contudo, se o negro e o africano podiam ser percebidos pelos franceses em um registro distanciado, como elementos seguramente estrangeiros à sua vida social e cultural, no Brasil, a presença mais ampla da "gente de cor" nos espetáculos ganhava nuances particulares. Em boa medida, significava aceitar e incorporar como elementos de destaque no entretenimento um segmento de sua população percebido há tempos como um dos principais entraves ao progresso e à modernização da nação.

Sucessivamente chegavam ao Brasil notícias a respeito do sucesso feito por afro-brasileiros na capital francesa, inclusive a imprensa negra registrava o fato: “Na civilizada Europa, os ritmos da música negra provocam entusiasmo e reclamam aplausos”(Getulino, nº51, 7 de setembro,1924) e, embora os periódicos centrassem a atenção em Josephine Baker, não se tratava de um fenômeno totalmente novo, a exemplo do dançarino Duque conquistando a Europa com o maxixe<sup>122</sup> e que, segundo consta, teve sucesso prolongado, sendo que, em 1920, arrendou por dez anos “um importante estabelecimento de dança e adjacências” (Benjamin Costallat, *Crônicas, O Imparcial*, 7/03/1920. *Apud*, GOMES,2004, p.367). E, ainda, o sucesso dos Oito Batutas em 1922, além do próprio De Chocolate, fundador da Companhia Negra de

<sup>122</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, 6ªed. São Paulo: Art Editora, 1991, pp.77-89; EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 174. (*Apud*, GOMES, 2004, p. 365).

Revistas, que estive em Paris por volta de 1919 em uma temporada de sucesso como cançonetista.

As diversas visões sobre o contexto parisiense da época surgiam quando chegavam ao Brasil amostras de elementos consumidos como negros em Paris. Um veículo era a *Ba-ta-clan*, famosa companhia de teatro de revista francesa, que incluía artistas afro-americanos em seu elenco. Em 25, os cariocas haviam ocorrido em massa ao Teatro Lírico para assistir à companhia francesa apresentar a sua *Revista Negra*, fato esse que deixou impressões nas quais predominavam o explícito racismo e a ironia com a moda parisiense<sup>123</sup>.

A “Revista Negra” e suas extravagâncias. Um Espetáculo do Século XX, ultracivilizado. Esses artistas já trabalharam, há dois anos, em nosso Teatro Lírico, fazendo parte da Companhia “Bataclá”. [...] Imagine-se uma revista. Representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a toca “on-step”, acompanhado de um vozerio infernal [...] acrescenta a isso muitas contorções de macaco, desnudezes de ébano maquiada caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrante, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma ideia exata. Mas a gente ri e aplaude; os artistas riem; todo mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem, segundo poder-se-ia supor e segundo dão a entender reclames hiperbólicos. A “Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho civilizador, falando inglês, os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; seus atavios extravagantes estão de acordo com a mais moderna estética; o conjunto possui coesão, uma coesão desarticulada, tal como a arte “futurista”, a “troupe”, o cenário, os instrumentos filarmônicos, enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável [...] ( *A Notícia*, 8/01/1926).

Toda a complexidade advinda da forte presença de elementos culturais identificados aos descendentes africanos no cenário do entretenimento de massas emerge dessa matéria. Observe-se como se conecta claramente a manifestação relativa à barbárie, associações bastante recorrentes na época. E, ainda que ironicamente, como se conjugam essas manifestações com a modernidade: “Século XX, Paris, ultracivilização”, evidenciando como no contexto parisiense a difusão de símbolos vistos como africanos sugeria uma fascinação por elementos vistos como bárbaros e selvagens.

No Brasil, a recepção e a incorporação da negrofilia europeia foram múltiplas, ambíguas e, por vezes, conflitantes. Parte da imprensa formadora de opinião encarava

---

<sup>123</sup> “O teatro em Paris”. In: *A Notícia*, 8 de janeiro de 1926.

com certo escárnio a visibilidade do negro no mundo artístico. Uns expressavam de forma sarcástica o exótico e a novidade da “moda negra” em um país onde a “coisa era trivialíssima”; outras vezes a identificavam como elemento mestiço na construção da nacionalidade, e algumas, ainda mais conservadoras, viam nessa tendência a “dissolução dos costumes” e o “retorno à barbárie” (Nepomuceno, 2006, p. 142). Para o senso comum da época, a participação artística do negro estava ligada ao humor, ao ridículo, estando em oposição ao belo e sublime, apontada pela estética e edificada pelos valores culturais hegemônicos. Podemos inferir que a cultura do riso e do humor crítico performático, cuja natureza, segundo Bakhtin (2010), aparece sempre deformada porque lhe são aplicadas ideias e noções alheias, configurava uma prática discriminada socialmente.

Assim, na imprensa, praticamente todos os jornais deram destaque ao “feito” de se apresentar ao público uma companhia negra de teatro e, tanto nos artigos que “esquentaram” a notícia da estreia, como nos que fizeram apreciações posteriores ao espetáculo, houve opiniões distintas, que se dividiram entre uma visão positiva da peça e dos artistas e o explícito racismo.

Com efeito, desde o fim de fevereiro de 1926, circulam notícias de que De Chocolat estava mesmo organizando “sua tribo”, como registrou a revista *Careta*:

[...] O negrismo é a grande moda do momento. Paris delirou longos meses, diante de uma companhia negra de revistas. E Josephine Baker, negra autêntica, é hoje uma das popularidades mais fascinantes do “boulevard” parisiense.[...] Agora, Londres também quis ver a companhia negra. E mandou buscá-la em Paris, foi a Cidade-Luz que organizou, para enviar a Londres o Bataclan Negra.[...] Más nós cá temos De Chocolat e a sua tribo, não devemos ter inveja de Paris nem de Londres...Negros por negros, nós cá também temos...e dos melhores (*Careta*, Ano XIX, 11/02/1926, nº964, p.23, “Atualidades”).

O tom de pilheria e ironia novamente esteve presente em crítica de Mário Nunes, como uma entrevista fictícia com De Chocolat depois da estreia da Companhia. A crônica não disfarçava o racismo, com suas metáforas grotescas, já a partir da própria ilustração no nome da coluna: duas caricaturas negras- uma sorrindo, outra chorando, nas laterais do título, indicando a temática da crônica: “Intercâmbio Teatral com a Argentina e Portugal”.



No fim da matéria, desculpando-se pela omissão de não ter comentado a estreia por falta de espaço, conclui com suposto diálogo:

— A segunda sessão é sempre muito mais concorrida que a primeira. Ao começar a primeira, o nosso pessoal veio de casa, tratou-se, tomou providências...ao começar a segunda, dançou, esquentou...e daí em diante, não lhe digo nada!

— Ah! Vá descansado, diremos algo da companhia. E a propósito, pode-se ir à “caixa”?

— Como não? Mas não se esqueça: se for lá durante a segunda sessão, leve máscara contra os gases asfíxiantes (O Malho, nº1. 249, 21/08/1926, p.18.

Interessante é que Mario Nunes, anteriormente, por ocasião da estreia da Companhia Negra de Revistas, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, tivesse feito registro positivo à estética do espetáculo, cujos artistas negros, segundo a sua opinião, surpreenderam o público com um “espetáculo interessante”, “com número de canto e dança bem executados”, revelando “pendedores artísticos que deixavam a melhor das impressões”, quando, na verdade, esperava-se que “certo numeroso

<sup>124</sup> O Malho, 21.08.1926.

público que afluiu ao teatro cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco”<sup>125</sup>, como se justeza e o apuro do espetáculo não condissessem com a cor dos artistas. Possivelmente, a aparente contradição de seu discurso possa ser explicada, já que se tratava de periódicos de natureza diversa.

Segundo Tiago Gomes (2004, p.301), podia-se notar tais diferenças a partir do custo das publicações dirigidas a um público consumidor distinto socialmente. A tendência a se elogiar *Tudo Preto* partia de sessões teatrais de jornais diários que, naquele momento, custavam por volta de 200 réis, enquanto um exemplar de revistas semanais ilustradas como *Careta*, *Fon-Fon*, *O Malho*, ou *Revista da Semana* não saía por menos de 1.200 réis. Essa clara diferença se refletia no público consumidor desses dois tipos de publicação, o que nos leva a inferir sobre as distintas maneiras com que Mário Nunes tematizou os espetáculos da Companhia Negra de Revistas.

Possivelmente, diante de um público de maior aquisitivo, o cronista se tenha sentido mais à vontade para ironizar as pretensões da *troupe* de De Chocolat, ao passo que em um texto direcionado para uma audiência mais ampla, Nunes buscasse mesclar austeridade e simpatia. E, embora a opinião do cronista não seja relevante à discussão, importa-nos registrar que a distinção entre opiniões de jornais e periódicos semanais ajuda a fortalecer a hipótese de que o sucesso na recepção da Companhia Negra de Revistas, a despeito de incomodar alguns setores da sociedade, tenha se fundado em boa parte no respaldo de um público não pertencente à elite.

Outros críticos elogiaram a peça, ressaltando o “timbre da raça” na voz, no coro, na música, em vias de se consolidarem como típicos da “cultura negra”:

Apresentou-se ontem ao público a Companhia Negra organizada pelos Srs. Jaime Silva e Chocolate. [...] A troupe mostrou-se bem ensaiada, disciplinada. Com o timbre especial da raça, há vozes interessantes; os coros, como a orquestra ardorosamente dirigida pelo Sr. Pixinguinha, são de agradável efeito. [...] Tudo Preto tem lindos cenários de todas as cores e da lavra do Sr. Jaime Silva. A sala do Rialto estava absolutamente cheia, fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, parentes de todos os artistas. (*Jornal do Comércio*, 1º de ago., 1926. *Apud* GOMES, 2004, p.296.).

---

<sup>125</sup> *Jornal do Brasil*, 01 de ago, 1926, “Palco e Salões”, coluna do crítico teatral Mário Nunes.

E ainda repercutindo o sucesso da Companhia Negra de Revistas, outro jornal registra em resenhas consecutivas com o título “Já assistiu ‘Tudo Preto’ no Rialto?”<sup>126</sup>

O extraordinário sucesso de ontem e de anteontem, no Rialto, como “Tudo Preto”, repete-se hoje. Não há quem não assistir àquela deliciosa revista, não se entusiasme com a beleza do poema e da música e não se extasie com a contemplação dos maravilhosos cenários de Jaime Silva. (*Correio da Manhã*, 03/08/1926.)

[...] Vão vê-la uma vez de pois digam-nos se resistem a vê-la de novo, uma , duas, três, quatro vezes...Há espectadores que entraram no Rialto na noite de “premier” e ainda não perderam uma só récita, não cessam nunca de louvar o poema , a música que Pixinguinha dirige, os cenários maravilhosos de Jaime Silva, enfim, todas as maravilhas daqueles dois atos cheios de verve, melodia e esplendor”( *Correio da Manhã*, 04/08/1926).

No entanto, críticas ásperas e severas à Companhia Negra de Revistas também poderiam ser encontradas na imprensa quanto a *Tudo Preto*, a exemplo de uma charge que mostra um casal de artistas (com traços muito exagerados e pele escura, sendo olhado com perplexidade por um casal de pele mais clara), cujo comentário é o seguinte: “Juca Pato: Pois os senhores não queriam um teatro genuinamente brasileiro?”<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> *Correio da Manhã*, 03 de ago, 1926 e 04 de ago, 1926. “Telas e Palcos.” Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> Acesso em: 20 mar. 2015.

<sup>127</sup> “As coisas estão pretas!”, *Careta*, n° 954, 2 de out., 1926. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> Acesso em: 20 mai. 2015.



E outra ainda mais áspera de Mário Poppe, publicada no espaço nobre da revista *Fon-Fon*, narrando a surpresa que experimentou ao ver um letreiro em plena avenida:


Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros, autênticos, que haviam deserddado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida. Orquestra preta, piadas pretas, *black-girls* exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético, pela pulhice da apresentação da troupe. Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros, instalando-a em pleno coração da cidade (*Fon-Fon*, 7 de ago., 1926).



XXX **FON-FON** NUM. 32

SERGIO SILVA, Director  
Rio de Janeiro 7 de Agosto de 1926

**TUDO PRETO...**



OBRINDO a fachada de um edificio, em plena Avenida, os meus olhos divisaram um grande cartaz com o distincto: *Tudo preto...*

Depois de fixal-o demoradamente, entrei a conjecturar coisas, cada qual a mais negra.

Apezar da tenaz companhia do mestre Teixeira Mendes, para o paiz viver ás claras, sob o lemma do Positivismo, a nação usa os olhos escuros do pessimismo e vê tudo preto...

Por isso, boquejamos ás esquinas, desancamos a politica, abaneados em volta ás mesas dos cafés, e, como estamos convencidos de que não resta aos donos *dito tudo*, uma pitada de bom senso, acabamos vendo as coisas pretas.

Seria então!!...

Nada.

Descobri que se tratava de coisa mais gaita.

E, para vêr *tudo preto* não me foi necessario usar olhos escuros...

Fui direito ao *guichet* do theatro e, trocando um papelucho por outro, conquistei uma cadeira no recinto.

Depois comprehendí o letreiro do cartaz, ou melhor, não entendi coisa alguma...

Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros, autenticos, que haviam desertado do nosso serviço domestico para o palco da Avenida.

Orchestra preta, piadas pretas, *black-girls* exhibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento esthetico, pela pulice da apresentação da *troupe*.

Era preciso realmente que o theatro tivesse descido de nível, entre nós, para que algum se lembrasse de organizar uma companhia de negros, installando-a em pleno coração da cidade.

Porque não atinámos com a intenção dos forgiadores da negra idéa.

O theatro é a manifestação suprema da Arte.

Os que amam exclusivamente a arte pela fórma comprehendem, como muito bem disse Reis Gomes, que o theatro é, de todas as fórmas e processos d'arte, o que mais exalta e cabalmente satisfaz ás aspirações dos esthetas puros.

Mesmo no theatro de revistas, nós vamos buscar emoção para os nossos sentidos, procurando a belleza no rythmo das dansas e da musica.

E para haver belleza é preciso haver harmonia.

Por isso, repetimos, não atinámos com a intenção dos empregarios do novo genero de theatro.

Falhando, pois, o objectivo de arte, resta o aspecto mercantil da empresa.

Este, porém, tem de falhar, absolutamente, integralmente, porque a cabula famosa do theatrinho da Avenida é invencivel.

E, graças ao Azar, ficaremos em breve livres do triste espectaculo, da feira de creaturas humanas que não merecem o aviltamento de ser expostas como alvos da curiosidade malsã.

**M A R I O P O P P E**

128

Nos periódicos, as referências às *troupes* negras, principalmente à Companhia Negra de Revista, não se limitam às colunas dedicadas às artes cênicas, sendo encontradas ainda em colunas políticas, de variedades, charges, caricaturas e fotografias. O espetáculo montado por essa companhia virou inclusive mote de anúncio publicitário da loja de tecidos Casa Mathias, publicado nos jornais da época<sup>129</sup>: “Está Tudo Preto! É uma escuridão na zona que faz pensar em crise... Os lanfranhudos andam todos arrepiados”.

<sup>128</sup> *Fon- Fon*, 07 de ago, 1926.

<sup>129</sup> *Correio da Manhã* de 29-08-26 e *A Noite* de 19-08-26. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> Acesso em: 20 mai. 2015.

Entretanto, o anúncio nos deixa sem saber quem eram e porque os valentões andavam arrepiados com *Tudo Preto*. Testemunha, porém, o cotidiano de uma sociedade na qual o teatro tinha grande importância e se imbricava com o dia a dia das pessoas. Sem dúvida, um dos espaços em que cruzavam contatos culturais em um lugar onde muitos afluíam para verem e serem vistos, tomando conhecimento da moda, dos boatos e de novos costumes. O reclame da casa de tecidos – setor que, naquele período, apostava alto na publicidade – permite captar o impacto provocado pela *troupe* de De Chocolat, sendo também revelador da emergência de instâncias intercomunicantes entre teatro, jornal e público/consumidor em um momento em que era necessário cativar o consumidor e conquistar a sua preferência, via uso de práticas pioneiras de marketing.

Assim, é visível nas críticas desses jornalistas o desconforto que provocavam negros “fora do lugar”, não apenas de ordem física, mas principalmente social e cultural. A ira desses cronistas provavelmente foi reforçada por ter a Companhia exaltado manifestações negro-africanas vistas por alguns como bárbaras e primitivas, ainda que tais manifestações fossem consumidas em Paris, modelo praticamente incontestado de civilização para os intelectuais brasileiros daquele período.

Pela farta notícia na imprensa<sup>130</sup> de uma determinada “enchente” nos teatros por onde passaram, pode-se concluir que a Companhia Negra de Revistas obteve inegável sucesso de público, sendo aclamada, inclusive, pela imprensa militante voltada para a população negra, que via nessa produção teatral um “reerguimento da nossa raça.”<sup>131</sup> Consta, ainda, que a Companhia Negra de Revista chegou a alcançar 400 apresentações, número nada desprezível em uma época na qual 15 ou 20 já eram consideradas um estrondoso sucesso.

Esse ponto chama a atenção e ajuda a fortalecer a hipótese de que a recepção e o sucesso da Companhia Negra de Revistas, apesar das divergências e das opiniões racistas da imprensa, tenham sido respaldados, predominantemente, por indivíduos não pertencentes à elite. A dramaturgia de valorização da “cultura negra” associada à identidade nacional proposta pela companhia aponta que, para além dos debates intelectuais, as negociações sobre a mestiçagem brasileira estavam na pauta de um público amplo e variado, que queria ver e ouvir a sua mensagem.

---

<sup>130</sup> *Jornal do Brasil*, 1/8/1926, “Palcos e Salões”; *O Jornal*, 1/8/1926, “Crônica Teatral”; *A Pátria*, 1/8/1926, “Nos teatros”; *O Paiz*, 01-08-1926, “Artes e Artistas”. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>131</sup> *Clarim da Alvorada*, 22 de ago. 1926 (*Apud*, GOMES, 2004, p.299).

&amp;

&amp;&amp; APOTEOSE &amp;&amp;



132

***TUDO PRETO E PRETO E BRANCO.***

---

<sup>132</sup> "Dança de Negros" - Nanquim 1928, *Revista Ilustração Brasileira*, 1928, André Guevara. Disponível em: <http://trimano.blogspot.com.br>

## POÉTICAS NEGRAS EM UMA DRAMATURGIA “FORA DO LUGAR”?

### Cena 4 - Afirmação de identidades em *Tudo Preto e Preto e Branco*

Abrindo as cenas deste capítulo, em intercâmbio com as considerações dispostas anteriormente, redobra-se o gosto, já reconhecido, pelas poéticas negras revisteiras, relegadas ao apagamento histórico e artístico. Recolocá-las, hoje, em um campo de análise das hibridações e em instâncias periféricas em referência aos modelos “puros”, é reconhecê-las, a partir do entendimento de que os seus procedimentos dramaturgicos espetaculares tão extravagantes, bem como os ricos e diferenciados elementos pertencentes à experiência da arte nacional, localizável “em última instância como numa “mixórdia popular” (RABETTI, 2007, p.36), propiciam um alargamento nos marcos teóricos e críticos que têm revisado criticamente o Teatro Brasileiro.

A partir dessa renovada provocação, iniciamos a análise propriamente dita das peças *Tudo Preto e Preto e Branco*, apesar das inúmeras dificuldades teóricas e práticas de abordagem do precário acervo de arquivos, estranhamente marginal e fugidio na historiografia do teatro brasileiro.

Felizmente, depois de intensa negociação, conseguimos “desentranhar” as peças do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. Desde então, empenhamo-nos em colher e filtrar informações, muitas vezes desconstruídas e imprecisas, relacionando-as a um arcabouço teórico, o qual, por um lado, não encarcerasse o texto, feito de elementos predominantemente destinados ao riso e à diversão, em correspondência estreita entre a sua forma e a necessidade de atender, agradar ao público; e, por outro, conferisse suporte de análise às implicações de seu contexto. Nesse percurso, tentamos construir um *corpus* analítico interpretativo que contemplasse, da melhor maneira possível, o valor histórico, social e teatral sobre o que nos deixaram tais “carpinteiros teatrais” consubstanciados e renovados no “*grande tempo da cultura*”.

Enfim, todo esse processo ganhou interessantes contornos quando consideramos o contexto de construção da experiência da Companhia Negra de Revistas, a partir de sua formação somente com artistas negros e de seu lugar identitário no teatro brasileiro, reivindicando, por meio de suas peças e de sua atuação artística, pelas vias do riso e da diversão, a sua participação ativa na luta por uma “democracia racial”.

Segundo Stuart Hall, “a substância, a materialidade da vida, ao mesmo tempo escapa e é captada pela linguagem” (2011, p.15). Essa tensão é claramente captada no tema da mistura cultural, mestiçagem, hibridismo. Para Hall, os discursos de identidade negra guardam um papel estratégico diante do racismo, em um movimento que parece paradoxal por que enfoca sempre o jogo da diferença, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial. Mas o paradoxo se desfaz quando se entende que a “identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada.” (HALL, 2011, p.15). Nesse sentido, a afirmação de identidades transcorre em um processo de construção, não é algo dado e uno, pois se opera no jogo entre o simbólico e as interações sociais.

Foi por esse olhar, portanto, que se procurou trazer à cena uma companhia e suas peças, assumindo sua “identidade negra” com o conjunto de elementos simbólicos de “gente da raça”, “costurando uma posição”, reivindicando um lugar artístico e social no debate sobre a identidade brasileira dos anos 20.

É certo e já bastante reconhecido que os conceitos de identidade brasileira, de raça e nação, operados no recorte histórico no qual se insere a experiência da Companhia Negra de Revistas, estavam fundados em paradigmas essencialistas, tidos como naturalmente constituídos: segmento de um *eu* estável, permanente; uma identidade cultural com um *eu* coletivo ou verdadeiro que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum, “comunidades imaginadas” ou “inventadas”, ou seja, identidade étnica e/ou nacional como “um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar, garantir o pertencimento cultural ou a “unidade” imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças. Entretanto, teorias críticas contemporâneas têm desconstruído criticamente a noção de raça , de identidade, de nação, concebendo-as como construções discursivas produzidas em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas e que emergem no interior do jogo de modalidade específica de poder, que, como tal:

[...] são mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do signo do que de uma unidade idêntica, de uma identidade em seu significado tradicional, isto é uma identidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2011, p.109).

Ora, nessa perspectiva, a Companhia Negra de Revista e as suas peças só podem ser analisadas dentro do contexto sociocultural em que estavam inseridas suas práticas

sociais, isto é, no seu discurso em diálogo ou em disputa com outros da época. Entretanto, não seria interessante pensar, reconhecendo-se as ambiguidades e contradições internas como partes constitutivas dessa dinâmica, que a sua linguagem teatral e as suas articulações com o público e a crítica podem ser olhadas pelas fissuras e brechas que todo discurso de identidade intrinsecamente ambíguo pode produzir?

Guardadas as devidas proporções, é pertinente relacionar a dramaturgia das peças *Tudo Preto e Preto e Branco* enquanto espaço de luta por uma democracia racial e por sua inserção ativa na construção uma identidade nacional mestiça. Cabe lembrar o contexto, em que ainda permanecia um vínculo explícito com a ideologia colonial e escravista, nas relações sociais, com os argumentos apresentados por Roberto Schwarz, em seu ensaio “As ideias fora do lugar”<sup>133</sup>.

E, a despeito das diversas críticas<sup>134</sup> interpostas a Schwarz, interessa-nos aqui destacar o deslocamento, a inadequação a que se refere o crítico, o descompasso entre as referências intelectuais ideológicas liberais e civilizadas, de origem europeia e o nexos com o sistema colonial, as condições de dependência do país à época (e ainda hoje) de sua formação nacional, especialmente pela condição de país periférico e escravocrata que, estendendo-se por nossa literatura, acabou por derivar em um abrandamento nos discursos dos escritores, caracterizado pela lógica do favor, uma “coexistência estabilizada” dos antagonismos entre negros e brancos nas interpretações do Brasil:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional [...] O favor é a nossa mediação quase universal e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. O escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e autoestima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. [...] Além dos naturais debates, este antagonismo produziu, portanto, uma coexistência estabilizada que interessa estudar. Aí a novidade: adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente objetiva, para o

<sup>133</sup> Este ensaio constitui o primeiro capítulo do livro de Roberto Schwarz, *Ao Vencedor As Batatas*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1992, 4.<sup>a</sup> ed.

<sup>134</sup> BOSI, Alfredo. “A escravidão entre os dois liberalismos”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; CARVALHO FRANCO, M. S. de. “As ideias estão em seu lugar”. *Cadernos de Debate*, nº 1, 1976. COUTINHO, C. N.. “Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder?” *Cadernos de Debate* nº 1, 1976. Cf. RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma. Ainda as “ideias fora do lugar”. *Lua Nova*, nº 73, São Paulo: 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/94723985/ricupero-2007> Acesso em: 01 fev. 2017.

momento de arbítrio que é da natureza do favor. Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas. Esta recomposição é capital. Seus efeitos são muitos, e levam longe em nossa literatura (SCHWARZ, 1992, pp.16-18).

Segundo Schwarz, “este chão social é de consequência para a história da cultura: uma gravitação complexa, em que volta e meia se repete uma constelação na qual a ideologia hegemônica do Ocidente faz figura derrisória, de mania entre manias” (1996, p.18). Essa contradição, essa torção entre as ideias liberais e o contexto social brasileiro deixou marcas profundas na dinâmica social - a dependência e a lógica do favor nas relações sociais, resultando em formas de mediação, as quais, mais atualizadas, conhecemos como o “jeitinho brasileiro” de fazer -, colaborando também na construção simbólica de nossa identidade brasileira, cujas formulações “positivas” sobre a mestiçagem e interpretações críticas estão presentes em diversas obras que embasam a ideia de “formação” cultural, literária, social, política e econômica do Brasil<sup>135</sup>. Entre elas a que mais particularmente cruza, por antecipação, os caminhos da Companhia Negra de Revista, é a formulação de “democracia racial”, por Gilberto Freyre, consubstanciada em sua obra-chave *Casa-grande e senzala- Formação da família brasileira sob o regime patriarcal*, de 1933. Trata-se de um discurso de “coexistência estabilizada” entre brancos e negros no Brasil, que embasava tal teoria e que vinha sendo disseminado ideologicamente pela elite e pelo senso comum, em contraponto com as práticas racistas, a ponto de a “mestiçagem brasileira” passar de mancha e entrave ao nosso progresso e civilização a símbolo da identidade nacional.

A propósito dessas questões, e já comprovada a falácia do mito da “democracia racial”, embora não totalmente desenraizada de nossas relações sociais, como tão bem afirma Lilia Schwarcz: “Se o mito deixou de ser oficial, permanece internalizado. Perdeu seu estatuto científico, mas ganhou ditadura do senso comum” (2012, p. 86).

Desafia-nos ainda tentar entender como essa “dramaturgia revisteira” tida como gênero digestivo e ligeiro, desqualificada como arte teatral, e mais, sem valor como artefato literário, reforçada pelo discriminativo “negra”, tenha tido tamanha repercussão, além de um papel importante na mediação simbólica sobre a mestiçagem,

---

<sup>135</sup> Fazem parte desse quase gênero livros como *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr, *Formação econômica do Brasil* (1958), de Celso Furtado, *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido, e *Formação política do Brasil* (1967), de Paula Beiguelman. Não menos interessante é notar que o subtítulo de *Casa grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre, indica que se discute a "formação da família patriarcal brasileira", e o de *Os donos de poder* (1958), de Raymundo Faoro, explicar que se trata da "formação do patronato político brasileiro". Por fim, o título de um livro como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, não esconde que é a mesma ordem de preocupações que o inspira. Cf. RICUPERO, Op. Cit, p.66.



no debate daquele momento histórico, legitimada pelas vozes originais da autoria (o dramaturgo negro), das representações (atores e personagens negros) e do discurso de afirmação de identidades, mesclada de ambiguidades (inerentes à linguagem, à cultura e à identidade) e silenciada por seus pares (TEN) e pela história do teatro brasileiro, elementos que apontam para “o desacordo entre a representação e o que [...] sabemos ser o seu contexto” (Schwarz, 1992 p.18).

Ainda à luz do que nos diz Schwarz, ao longo de sua reprodução social, o Brasil põe e repõe, sempre em sentido impróprio, o “tic-tac das conversões e reconversões do liberalismo e do favor” (1992, p.18.). E, em seu efeito local, esses descompassos e estranhamentos gravitam nas ideias cotidianas e nas práticas sociais como matéria e problema para a literatura. E os escritores, saibam ou não, levam-nas para a escrita, pela via interna. E completaríamos: não só pelas vias de obras canônicas, mas também pela escrita de intelectuais marginalizados, como Lima Barreto e artistas populares, a exemplo De Chocolat e tantos outros.

Ora, parece-nos possível analisar a Companhia Negra de Revistas e suas peças, bem como a sua recepção de público e crítica, à luz da chamada “ideia fora do lugar”, desse mecanismo social (devidamente reproduzido no artístico), na forma em que ele se torna elemento interno e ativo da cultura, e a “dramaturgia negra fora do lugar”, dessacralizando o palco branco por excelência, como uma entre um número indefinido de maneiras de fazê-lo, se considerarmos a complexidade que envolvia negociar a sua inserção social.

O teatro de revista carioca, especialmente a partir dos anos 20, retrata diversas temáticas relacionadas ao comportamento de jovens de classes média e alta, enfatizando símbolos da vida moderna: cortes de cabelo, banhos de mar, vestuário, dança, melindrosas e almofadinhas, acessibilidade sexual, aspectos que ajudavam a estruturar as mais variadas percepções a respeito da modernidade. Entretanto, isso não significa que tal gênero teatral estivesse voltado unicamente para essas questões. Nas revistas do período, o espectador se defrontava necessariamente com diversas cenas protagonizadas por tipos tidos como “populares”: malandros, mulatas e portugueses. As cenas frequentemente serviam como um caminho de discussão sobre a questão da identidade nacional, não raro associada à problemática do “popular”, bem como ao tema da “raça”.

Nesse sentido, sendo o teatro de revista, por excelência, um palco da polissemia, frequentado por um público bastante diversificado, essas cenas se tornavam espaços de



negociação de categorias raciais e da identidade nacional. Assim, por mais que diversas peças da época fizessem de malandros e mulatas uma representação alegre, festiva e mestiça do caráter nacional, essa associação não significava que o público, como um todo, acreditasse que tal aproximação fosse plenamente verdadeira e digna de orgulho. O fato de tipos consagrados surgirem como símbolos nacionais, não apenas no palco, mas em outras fontes, com inegável recorrência até os dias atuais, não impedia que o repertório de símbolos permitisse interpretações múltiplas: uns poderiam identificar os personagens como caricaturas divertidas de pessoas próximas, de conhecidos e vizinhos; outros, possivelmente dotados de preconceitos raciais, concordariam com o caráter “típico” das personagens, mas com uma postura crítica quanto à sua importância na cultura brasileira, deplorando a situação; e, ainda, cenas desse tipo poderiam reforçar ou desmentir crenças desenvolvidas anteriormente pelos espectadores sobre o caráter nacional. Essa diversidade de interpretações possíveis indica o quanto o teatro de revista poderia servir como um espaço no qual questões cruciais daqueles anos circulavam livremente, sendo diariamente negociadas.

Nesse contexto, a trajetória da Companhia Negra de Revista, em 1926, e, especificamente, as suas peças *Tudo Preto* e *Preto e Branco* tornam-se objetos singulares de estudo, visto que diversas questões caras, sobretudo aos intelectuais, eram colocadas em discussão por uma companhia de teatro, que se identificava como “negra”, perante um público tão amplo, quanto internamente diferenciado, seja em termos étnicos seja no aspecto socioeconômico.

Importante destacar, nesse sentido, que as peças estudadas configuram uma excelente janela para o entendimento da participação de segmentos mais amplos da população na negociação de identidades nacionais e raciais nos anos 20. Desse modo, as peças *Tudo Preto* e *Preto e Branco* mostram como a Companhia Negra de Revistas, por meio de seus próprios canais de articulação, um grupo que não se encaixa nos limites da história intelectual, como pessoas que nunca foram intelectuais, políticos ou membros de grupos de elite podem ter participado ativamente da construção de uma identidade nacional “mestiça”.

Não obstante, alguns aspectos da trajetória da companhia e de sua recepção também contribuíram para a compreensão desse fenômeno “típico”, tido como a “criação do teatro negro brasileiro”, em algumas instâncias culturais. Nessa perspectiva, interessa-nos analisar os textos encontrados nos Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia, no Arquivo Nacional, pois prosseguimos cientes de que as poéticas

negras neles sugeridas e identificadas encontram-se inseridas na estrutura revisteira em voga, a qual tinha compromisso com a diversão, seguindo ainda a lógica do mercado de bens culturais de massa. E como qualquer outra revista e, à luz de aspectos que ultrapassam a representação teatral propriamente dita, apontam também para o seu significado social, ideológico, político e cultural na época.

Nesse sentido, alguns questionamentos podem ser demarcados: como os dispositivos complexos do movimento entre aproximações e distanciamentos socioculturais vão configurar a atuação artística desse grupo como expressão identitária na construção de um ideário de identidade brasileira? Em que medida essa companhia teatral de negros e suas revistas podem oferecer-nos um espelho da matéria social que se extravasa da realidade, ora se mescla, ora se sobrepõe aos preconceitos, forçando brechas, negociando a sua inserção social, que se materializa em práticas sociossimbólicas não mais apenas como um sintoma das transformações que se operaria na história, mas como a expressão dos dilemas vividos pela sociedade que se desejava moderna e civilizada? E, ainda, que dilemas impõe aos agentes sociais envolvidos - artistas, autores, produtores, público - a produção desse discurso de identidade nacional, na hipótese associada à ideia de que eles também ajudaram a construí-lo e a disseminá-lo?

Naquele momento, múltiplos significados resultaram da associação entre raça, nação e identidade brasileira e, não obstante os traços de ambiguidade predominantes na imprensa, a recepção da Companhia Negra de Revistas mostra a importância de sua mensagem para o público amplo e diversificado da época.

#### **Cena 4.1 *Tudo Preto*: “Uma constelação negra” do Prólogo à Apoteose**

Na perspectiva crítica dos Estudos Culturais, cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação. Em última instância, porém, são os interesses que definem os grupos que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Como prática discursiva e social, incorpora todas as características da indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem e estreitamente ligadas às relações de poder. Então, como fizeram aqueles carpinteiros teatrais para lidar com o dilema de transitar entre as exigências da arte e as demandas do público?

*Tudo Preto* está estruturado em um ato, quinze quadros e uma apótese, apresentando cortinas, esquetes, quadros de fantasia, coros e “*black-girls*”, com suporte de 32 cenários, bem a propósito de uma peça que se pretendia feérica e sofisticada. Sua temática, por meio de uma meta-revista, teatraliza a organização de uma companhia de revistas. O elenco escolhido incluía Jandira Aimoré, Dalva Spindola, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmier e Domingos de Sousa (Mingote) e vinte black-girls, além dos músicos Pixinguinha, Sebastião Cirino, Bonfiglio de Oliveira, Trio Martins (músicos infantis), dentre outros artistas, bem como o Cenógrafo Jaime Silva e De Chocolat, atuando como ator, dançarino, cançonetista e *Compère*.

A peça se caracteriza justamente por debater intensamente os temas mais caros para a constituição da identidade nacional naquele momento: mestiçagem, influências raciais em um conceito mais geral de “cultura brasileira”, racismo, influências regionais diferenciadas de um caráter nacional único, além da relação entre o contexto parisiense (ícone da modernidade europeia) e o surgimento da companhia.

Assim, a Companhia Negra de Revistas, especialmente em *Tudo Preto*, não só constrói uma narrativa em conexão com estruturas discursivas do projeto civilizatório em voga, no que diz respeito à mestiçagem, como articula uma dramaturgia na qual o moderno cosmopolita e o típico exótico não devem ser vistos como contraditórios, mas, sim, como a expressão particular da modernidade, no contexto brasileiro de formação de uma cultura de massas.

*Tudo Preto* abre a cena com um quadro denominado “Para Frente”. Nele, as personagens apresentam uma tradicional caracterização dos afro-brasileiros como serviçais domésticos: cozinheiros com seus utensílios, mulheres com espanadores nas mãos, todos vestidos de preto com aventais e adornos brancos. Esses personagens, contudo, cantavam uma canção denominada “Coro dos Serviçais”, que, a despeito de seu título, indicava que o tema dos afro-brasileiros como serviçais em casa de luxo estava prestes a receber novo tratamento

**1º quadro - Cortina – PARA FRENTE - Coro dos serviçais**

**Coro**

Deixamos as patroas

Artistas boas

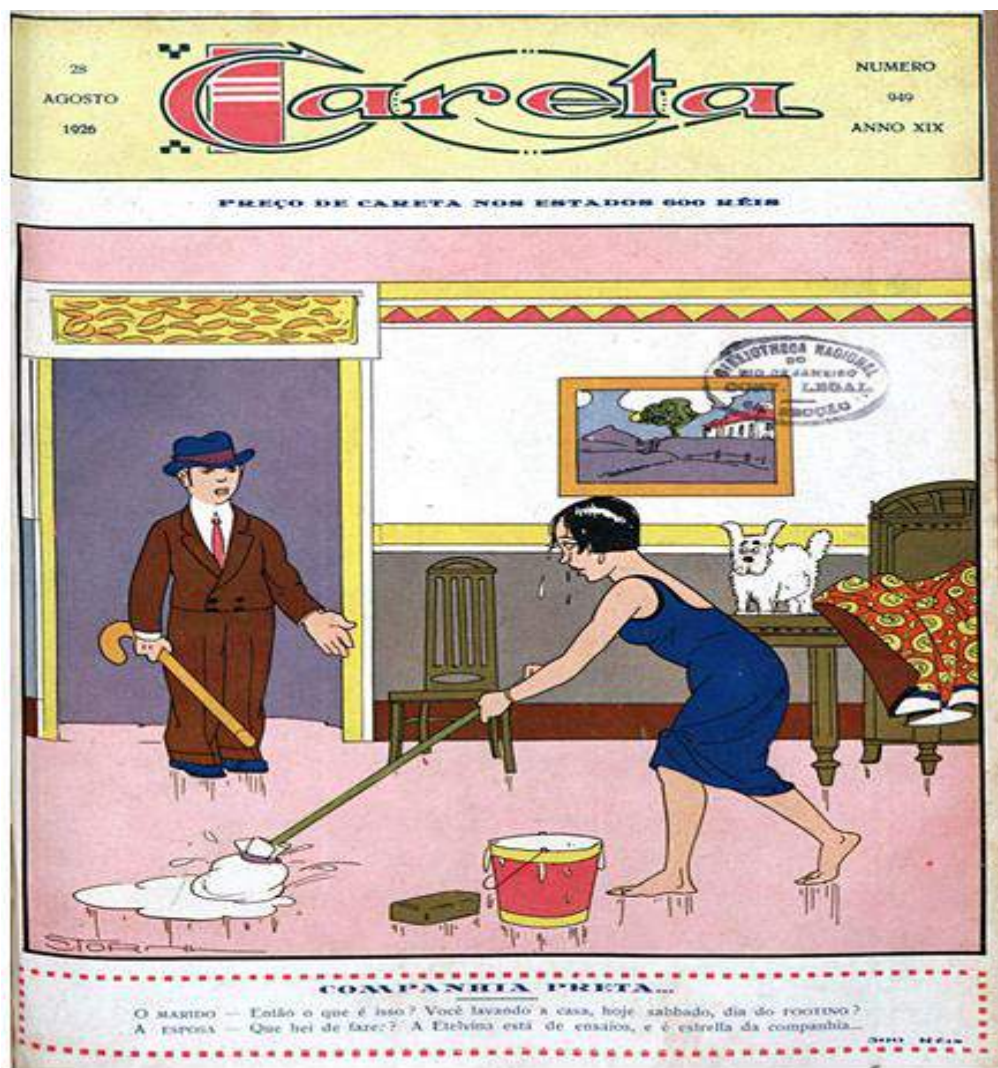
Vamos ser

Cheias de alacridade

E com vontade

De vencer  
Seremos as estrelas  
Chiques e belas  
A dominar  
Mostrando que a raça  
Possui a graça  
De encantar.  
Atravessam a cena e saem.

Observe-se que, apesar trazer à cena estereótipos seculares, mostrando afro-brasileiros como serviçais domésticos, a canção está inserida no desejo de ascensão social, de deixar as patroas mostrando a meta de “dominar”, de “vencer”, como estrelas, para mostrar a graça e o encanto da raça, aspecto associado à crescente presença de artistas afro-brasileiros nos palcos do teatro musicado, na música e em vários circuitos de diversões da época. Assim, poder-se ia ainda entender essa cena como uma tentativa, mesmo tímida e moderada, se não de desconstruir radicalmente a imagem de afro-brasileiros como serviçais, pelo menos de apontar para a ideia de que o negro estava movimentando-se para ocupar espaços sociais distintos daqueles estabelecidos pela elite dominante. A própria peça e sua realização era um marco de “afirmação da raça”.



136

Entendemos que a dimensão crítica dessa charge convalida não somente a hipótese de que o quadro **Para Frente** e a atuação da Companhia estariam indicando uma movimentação dos negros para ocupar outros espaços sociais, além de evidenciar a preocupação das elites, expressa no diálogo que se segue:

Entram Patrício e Benedito, casualmente vestidos, procurando apresentar-se do modo mais elegantemente possível:

**Patrício** (olhando para o lado que saiu o coro)

Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça ... Só devemos aceitar elementos pretos!

**Benedito** (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro)

Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas.

**Patrício**

Disso sei eu. Os patrões é que não estão muito contentes ...

**Benedito**

<sup>136</sup> “O marido: Então o que é isso? Você lavando a casa hoje, sábado dia do Footing?”

Esposa: O que hei de fazer? A Etelevina está de ensaios e é a estrela da companhia...”. *Caretta*, 28 ago.1926.

Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas<sup>137</sup> não está com sua Companhia Negra de Revistas?

**Patrício**

Justamente! E dizem que não tem um único elemento que não seja preto!

**Benedito**

Muito bem; é o que devemos fazer aqui Tudo Preto!

Deve ficar interessantíssimo!

**Patrício**

Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta!

**Benedito** (rindo)

Será então a Via-Láctea Beneditina! Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

**Patrício**

A Light? Como assim?

**Benedito**

Oh! Trouxa! Então não vês que se organizarmos nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?

Em algumas passagens alternavam-se o discurso autodepreciativo parodiado, aparentemente se afastando do impulso antirracista; em outras, elogio à raça, ora implícito, ora mais explícito. A possível comparação com a *Revue Nègre*, da companhia francesa Bataclan, por meio da referência ao Douglas, o seu principal dançarino, poderia ser interpretada não como simples imitação ao estrangeiro, mas também como deferência às habilidades da raça e à sua capacidade de galgar lugares de destaque na sociedade moderna.

Vale notar, ainda, nessa passagem que, para além do tom depreciativo, o uso da linguagem polissêmica e da metáfora cômica permite extrair a valorização da companhia a partir da expressão Via-Láctea (ou estrada do leite) Beneditina (Santo protetor dos pretos), associando a referência da nossa galáxia, em que se encontra o sistema solar e o nosso planeta, à “constelação preta”, às “estrelas negras” da companhia. Julgamos ainda ser possível identificar, mesmo que implicitamente, uma relação intertextual paródica com o poema “XIII” de *Via Láctea*, de Olavo Bilac, ainda muito popular à época.

---

<sup>137</sup> Referência ao artista afro-americano. Louis Douglas, o dançarino principal e *partner* de Josephine Baker, teria se exibido no Lírico, com a companhia francesa Bataclan. “Douglas e Jones” faziam alguns números em dupla na *Revista Negra*, na famosa companhia de teatro de revista francesa Bataclan, que aqui esteve duas vezes na década de 20 e levou o público carioca em massa ao Teatro Lírico. A propaganda da companhia em *A Máscara* (nº 3,15 set., 1923), continha a fotografia dos artistas em que um dos dois está duplamente caracterizado: como afro-americano e mulher. Cf. GOMES, 2004, p.365.

Ressalte-se que a polissemia, a metáfora cômica, a paródia não escondem os preconceitos contidos no discurso sério, a diferença é que, na paródia, a rigidez se desfaz no riso e o conflito se transmuta em pitoresco, criando espaços para a desconstrução ou ressignificação. E essa singularidade da paródia, elemento característico das revistas, estará presente em várias passagens da peça, ora se mesclando nos estereótipos, ora se sobrepondo a eles.

**Patrício**

Mas falemos sério, ora bolas! O preto hoje, meu velho, tem sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes Nações, até na América do Norte! Estamos progredindo...

**Benedito**

Até já somos empresa risos!

**Patrício**

Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de box, e se ainda não entramos para a Liga das Nações....

**Benedito**

É porque as cousas por lá andam bem pretas!

**Patrício**

E seria uma desmoralização para nós se África se misturasse com a Europa, ficaria malhada como zebra!

É facto!

**Benedito**

E depois aquilo é uma Liga que não liga... é, o preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...

**Patrício**

É mesmo!

*Benedito*

Olha, toda senhora, bonita ou feia, gosta do preto. Trá-lo sempre no rosto....O preto é a menina dos seus olhos!

**Patrício**

Tem razão! Nós somos de fato!

**Benedito**

Olaripes! Somos de fato. Qualquer pessoa que compra um bilhete de loteria, não deseja em nenhuma hipótese, que ele sai branco. Logo...

**Patrício**

Tem razão. Estamos "ascendendo".

**Benedito**

Estamos "ascendendo", é verdade. Temos a Ascendina<sup>138</sup> com o doutor Jacarandá!<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Artista de sucesso da época.

<sup>139</sup> Figura frequentemente tematizada no teatro de revista e ridicularizada ao máximo na imprensa, que deveria merecer alguma atenção dos historiadores. Tratava-se de um rábula, caracterizado pelos jornais como "negro", que por vezes tentou o acesso à Câmara de Vereadores do Distrito Federal. Sua busca pela ascensão social era o mote de sua frequente ridicularização, visto que a imprensa o desenhava como

**Patrício**

Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor, como Henrique Dias<sup>140</sup>, Cruz e Sousa<sup>141</sup>, André Rebouças<sup>142</sup>, Luís Gama<sup>143</sup>, José do Patrocínio<sup>144</sup> e outros.

**Benedito**

Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias ...

**Patrício**

Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris, imitaremos...

**Benedito**

Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate! Tudo em nós será original!

Embora nesse discurso se perceba a semelhança com a chamada “ideologia da democracia racial”, pode-se apontar também algumas distinções. Observe-se que, ainda que entremeadas de piadas, a ênfase está na possibilidade de uma convivência racial pacífica, mas numa visão de convivência pacífica entre iguais, e não uma dádiva dos brancos. Os homens negros “de verdadeiro valor”, citados na peça ajudam a confirmar essa concepção, especialmente a referência a Henrique Dias, que, na historiografia mais tradicional, por ter participado da expulsão dos holandeses, em 1654, junto com Felipe Camarão e André Vidal, é recorrente na exaltação à ideia das três raças fundadoras de uma nacionalidade mestiça<sup>145</sup>. O diálogo entre os personagens, no qual se reconhecem as referências francesas, mas atribuem vantagens pela originalidade dos elementos cênicos e pelo desempenho de seus artistas, já reconhecidos pelo público, elabora um discurso de valorização da raça, presente em outras passagens da peça. Outro aspecto a ser destacado é que, aqui, a ideia de imitação não se dá por oposição à originalidade, mas como procedimento do jogo dramaturgico e cênico, como um ser autoral, o qual,

---

um medíocre advogado de porta de cadeia, que buscava através de um vocabulário rebuscado dar mostras de erudição. Cf. GOMES, 2004, p.304.

<sup>140</sup> Henrique Dias - Um herói negro na luta contra os holandeses. Disponível em: [blog.diariodepernambuco.com.br](http://blog.diariodepernambuco.com.br). Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>141</sup> Cruz e Sousa. Poeta negro denominado de “Dante Negro” ou “Cisne Negro” por sua importância no Simbolismo brasileiro. Disponível em: <http://www.nilc.icms.usp.br>. Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>142</sup> André Rebouças - Engenheiro notável. Foi um dos mais ativos militantes do movimento abolicionista brasileiro e um dos fundadores da Sociedade Brasileira contra a Escravidão. Disponível em: [www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br). Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>143</sup> Luís Gama - Um dos principais abolicionistas do país- foi poeta, advogado, jornalista e patrono da cadeira nº15 da Academia Paulista de Letras. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br>. Acesso em: 20 mai. 2015.

<sup>144</sup> José do Patrocínio foi farmacêutico, jornalista, escritor, orador e ativista político brasileiro. Destacou-se como uma das figuras mais importantes dos movimentos Abolicionista e Republicano do país.

<sup>145</sup> Pode-se citar como exemplo o clássico Capistrano de Abreu, *Capítulos de história colonial (1500-1800)*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Publifolha, 2000, cap.8. *Apud* GOMES, 2000, p.367.



no modo de produção teatral da comédia, emerge, segundo Beti Rabetti,

[...] por um processo incessante de deglutição do outro: ingestão de *tradição teatral brasileira* onde houver e transfiguração de *modelos externo*, para fins de carnavalesca e vital reelaboração do outro; um querer que não só adapta, que não só aproveita as fissuras de tradições e modelos, mas deles usa e abusa de outro modo, desabusadamente exagerado. (RABETTI, 2007, p.15).

Apesar de *Tudo Preto* apresentar, ainda que em alguns traços genéricos, elementos para a caracterização do Brasil, a nação não é percebida nessa peça como um bloco homogêneo no que tange à questão racial. Se o que era visto como a "cultura negra" era algo apontado como central na identidade nacional, essa cultura aparece a partir de seus matizes. O mais sensível é a questão regional, ressaltando-se claramente a importância da Bahia.

### **Patrício**

E onde vamos buscar originalidades?

### **Benedito**

No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas!

## **2º Quadro - Fantasia PALHOÇAS ESTILIZADAS**

*Baiana* (entrando desengonçada)

Sou baianinha faceira

Toda dengosa e gentil

Das mulheres a primeira

Nesta terra do Brasil

Tenho um certo requebrado

E um quadril ondulante.

Que faz ficar apaixonado

Qualquer tipo elegante.

E que candongas<sup>146</sup>

No calcanhar

As "mossorongas"<sup>147</sup>

<sup>146</sup>S.f.1. Elogio interesseiro; BAJULAÇÃO; LISONJA 2. Comentário malicioso, mexerico, intriga 3.Ato enganoso, de má-fé; golpe, fraude; ARDIL; TRAPAÇA 4.Bras. Pessoa querida; BENZINHO; AMOR 5.Expressão de carinho; meiguice, ternura. Disponível em: <http://www.aulete.com.br> Acesso em: 14 mar. 2016.

<sup>147</sup> Em todas as casas de Candomblé da Bahia existe uma grande árvore envolta por um pano branco (Alá). Essa árvore, Iroko ou Gameleira Branca, se apresenta como fundamental. Nela, o orixá do Tempo

A saltitar  
 Eu sou bonitinha  
 Como ninguém  
 Com a chinelinha  
 Na ponta do pé.

**Coro interno** ( repete a estrofe)

E que candongas  
 No calcanhar  
 As “mossorongas”  
 A saltitar  
 Eu sou bonitinha  
 Como ninguém  
 Com a chinelinha  
 Na ponta do pé.

**Baiana**

E um belo pano da costa  
 E a “trunfa” enroscada  
 Qual o moço que não gosta  
 De uma camisa bordada?  
 A baiana tem certeza  
 Certeza que é estimada  
 Ela vale o quanto pesa  
 Sem precisar ser pesada.

**Estrilho**

E que candongas  
 No calcanhar  
 As “mossorongas”  
 A saltitar  
 Eu sou bonitinha  
 Como ninguém  
 Com a chinelinha  
 Na ponta do pé.

**Coro interno**

E que candongas  
 No calcanhar,  
 As mossorongas  
 A saltitar  
 Eu sou bonitinha

---

é assentado, reverenciado e recebe oferendas dos seus filhos e seguidores. Em sua copa sagrada habitam as Iaymi Mossoronga, feiticeiras de grande poder, capazes de mudar o destino dos homens. Disponível em: [angolaminhaveda.blogspot.com.br](http://angolaminhaveda.blogspot.com.br). Acesso em: 20 mai. 2015. Fundamenta-se, assim, na tradição do culto africano o poder de sedução e da sensualidade da baiana.

Como ninguém  
Com a chinelinha  
Na ponta do pé.

Essa construção em *Tudo preto* mescla-se ao estereótipo consolidado, associando afrodescendência e sexualidade. Contudo, essa conjugação aparece como parte da "cultura negra" da tradição, de que o país poderia orgulhar-se. Além disso, a aura sedutora do entretenimento, com suas ambivalências, dilui o caráter negativo da associação. Assim, se a passagem deixava espaço para a reafirmação de visões pouco lisonjeiras a respeito dos afro-brasileiros, também possibilitava outras visões mais favoráveis à "gente da raça". Essa temática era importante em *Tudo Preto*, sendo desenvolvida ao longo de outras partes da peça.

**Patrício** (depois da música, entusiasmado, tentando abraçar a baiana)

Bravo! Dê cá um abraço.

**Baiana** (esquivando-se)

Acompanhe a procissão, mas não toque no andor!

**Benedito** (dirigindo-se a Patrício)

Não te passes, Patrício, que isto é uma patrícia perigosa. (a Baiana)

Com que então minha irmã és da Bahia!

**Baiana**

Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, e Jesus Cristo, nosso criador!

**Patrício**

Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio – é carioca da gema...

**Baiana**

Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.

**Patrício e Benedito** (rindo) Ah! ah! ahl ah!

**Baiana**

Ah! ah! ah! uma história! (Indo à porta da palhoça) Pessoal! (depois que outros baianos atenderam ao seu chamado) Digam a esse trouxa onde nasceu Jesus Cristo!

**Coro**

Dizem que Cristo nasceu em Belém

A história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem

E o baiano criou

A Bahia tem vatapá

A Bahia tem caruru

Muqueca e arroz de aussá<sup>148</sup>

Laranja, manga e caju

*Benedito* ( a Patrício, cantando dentro da mesma música)

Cristo nasceu na Bahia, meu bem.

---

<sup>148</sup> Arroz-de-hauçá: prato africano bem aceito pelos baianos. Trazido para o Brasil no século XIX pelos hauçás– muçulmanos habitantes do norte da Nigéria – o arroz-de-hauçá é um prato de origem africana que foi introduzido no cardápio das iguarias baianas. Disponível em: <https://sousalvador.wordpress.com> Acesso em: 15 mai. 2016.

Isto você pode crer.  
Bahia é terra santa, meu bem.  
Baiano santo há de ser.

**Coro**

A Bahia tem vatapá  
A Bahia tem caruru  
Muqueca e arroz de aussá  
Laranja, manga e caju.  
(fazem evoluções e saem todos dançando).

É importante destacar, desse quadro, a relação entre “raça” e identidade brasileira, configurada na baiana com todos os símbolos “típicos” da tradição: vestuário, comidas típicas, dança, ritmos, reconhecidos como de nossa brasilidade - um conjunto de atributos a enaltecer o valor, a beleza e a singularidade da cultura negra.

Na verdade, não se pode esquecer, também, que a companhia se movia no polissêmico mundo do teatro de revista e do entretenimento de massas. Assim, em boa parte, uma peça como “tudo preto”, para fazer sucesso, fatalmente buscaria explorar fórmulas já consagradas no mundo do entretenimento, explicando o fato de *Tudo Preto* não deixar de explorar *performances* “negras”, que eram bastante conhecidas, a exemplo das versões altamente sexualizadas de mulatas e baianas. A inserção da Companhia Negra de Revistas no mundo das diversões massificadas necessariamente dava um caráter ambíguo a seu empreendimento, que não poderia trazer uma mensagem abertamente política sob o risco de não atrair o público. Não seria o caso de ver uma total submissão da companhia à cultura de massa. *Tudo Preto* não era um “teatro ativista”, mas se tinha suas mulatas, como qualquer outra companhia, também poderia inserir claras tomadas de posição que explicitavam a sua mensagem.

A propósito, “Cristo Nasceu na Bahia”, música de Sebastião Cirino e letra de Duque, acabaria por se tornar um clássico da música popular. Em julho de 2016, a letra encontrada no original dessa peça foi cotejada com o arquivo do Instituto Moreira Salles, em cuja publicação denominada “*O Carnaval de Pixinguinha*”, 2014, encontra-se a reconstituição da partitura da música. O álbum teve duas fontes encontradas no Acervo Pixinguinha: as partituras do acervo e as gravações de 20 dos 25 arranjos apresentadas nos discos *Carnaval da Velha Guarda e Assim é que é*, lançados pela gravadora *Sinter* na década de 1950. Segundo os pesquisadores do Instituto Moreira Salles, que desconheciam a existência dos originais da peça e que a música estava

inserida em *Tudo Preto*, Sebastião Cirino foi um orquestrador de recursos, executante de diversos instrumentos e sambista puro, sucesso não somente no Brasil, mas também em Paris, quando por lá encontrou o cançonetista e dançarino Duque que, na década de 20, era apreciadíssimo pelos franceses. A primeira gravação da época foi feita pela *American Jazz-Band*, do pianista Sílvio de Souza. Acrescente-se, ainda, que o estilo desse samba é bem semelhante ao estilo de música que Ary Barroso criaria posteriormente para Carmem Miranda, nos anos 30, no auge da disseminação da ideologia da democracia racial<sup>149</sup>.

Após a música "Cristo nasceu na Bahia", nota-se uma passagem do tipo:

**Patrício** (depois da música, entusiasmado)

Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade!

Também, nascido e criado em São Paulo!

**Benedito**

Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que devias... Dessas palhoças têm saído até doutores. Agora verás a modinha brasileira, a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça!

**Modinha** (entrando de violão em punho)

Quem falou em mim?

**Benedito**

Fui eu, minha santa, quero que te apresentes, para que este meu amigo não te confunda com romanzas amacarronadas.

**Modinha**

Pois então ouça, meu feijão mulatinho! (dedilhando o violão)

**1 couplet**

**Modinha Brasileira**

Eu sou a sensibilidade

Da minha terra fagueira

Sou um bocado de saudade

Sou a modinha brasileira

Sou canto brando e macio

Como o sentir do gentio

Mimoseando Rosclair

Sou como ave que adeja

Que esvoaça e rumoreja

---

<sup>149</sup> Destaque-se que, apesar de a pauta musical da peça e a apresentação dos músicos, especialmente a atuação de Pixinguinha, terem sido muito elogiadas na imprensa, nenhum outro registro musical da peça foi localizado nos acervos pesquisados.

Em torno de uma mulher

**Refrão**

Com o meu pinho belo e lhano

Modulando eternos ais

Canto a dor do peito humano

Em noites sentimentais.

**2 Couplet**

Sou a saudade esquecida

Num volume do passado

Sou quem humaniza a vida

Do amante apaixonado

Eu sou a espiral de sonho

Sou o recordar tristonho

Para quem no mundo amou

Eu sou a mágoa expandida

A lembrança enternecida

De um tempo que já passou.

**Refrão**

Com o meu pinho belo e lhano

Modulando eternos ais

Canto a dor do peito humano

Em noites sentimentais.

(sai)

**Patrício** (depois da música, entusiasmado)

Sim senhor! Na verdade a modinha reflete toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça!

**Benedito**

Mas não é só. Temos também outras cousas. O pretinho elegante, por exemplo!

Aqui está presente a ideia de que as personagens Benedito e Patrício simbolizam dois Brasis diferentes: enquanto o baiano Benedito, não por acaso, tendo o nome do santo de grande popularidade entre a comunidade afro-brasileira, é visto como verdadeira reserva de uma cultura negra associada à Bahia, apontada como a fonte da mais pura e autêntica de brasilidade, o paulista Patrício desconhece as raízes do que é identificado como “cultura negra”, sendo caracterizado como estrangeiro, por viver em São Paulo. Pode-se perceber que *Tudo Preto* recorre a uma associação reconhecível de que, para muitas pessoas, os imigrantes seriam estranhos à verdadeira cultura nacional, inferindo-se que os imigrantes italianos em São Paulo representavam elementos

alienígenas (observe-se a referência a romanzas amacarronadas) e os descendentes africanos simbolizariam um caráter intrinsecamente nacional, “a alma sentimental e nostálgica da nossa raça”.

É certo que essa estratégia de valorização da “gente da raça” não era um recurso exclusivo da Companhia Negra de Revistas, mesmo que esta apresentasse certas distinções. Os jornais da militância negra paulista<sup>150</sup> também usavam estratégias semelhantes de valorização da raça, apresentando-se como símbolos de uma tradição não corrompida, o que pode indicar que *Tudo Preto* apresentava claramente algumas de suas mensagens. Isso permite supor que a peça tenha sido uma pequena, mas ativa parte da negociação nessas formulações mais difundidas atualmente.

Há ainda passagens que apresentam divergências de sentido entre a visão da companhia e as essencializações mais comumente atribuídas aos afro-brasileiros no Brasil. Para eles, o negro também se mostrava desejoso em se antenar com a modernidade. Logo após a última passagem citada, surge um novo personagem em *Tudo Preto*, o “Elegante”.

#### **Elegante**

(saindo da palhoça elegantemente vestido, mas com impropriedade. Chapéu a Príncipe Gales, calça a balão, etc.)

Quem havia de dizer que há pouco nós éramos...

#### **Benedito**

Não recordes meu amigo, porque recordar é sofrer...

#### **Elegante**

Qual o quê!

#### **Patrício**

Olha, meu amigo, vá aqui pelo Benedito, vá por ele!

#### **Elegante**

Eu quis apenas dizer...

#### **Benedito**

O que nós já sabíamos, o que já tinha dito e que todos já estão fartos de saber. Agora só dá preto, toda a gente os procura, e devido a isso subiu de preço...

#### **Elegante**

Como a nossa congênere feijoada<sup>151</sup>

#### **Benedito**

---

<sup>150</sup> *O Clarim da Alvorada*, um dos principais periódicos dedicados à causa da igualdade racial naquele período. Cf. GOMES, 2004 p. 310.

<sup>151</sup> A feijoada, assim como outros símbolos ligados às origens africanas, tornou-se ícone da identidade brasileira.

Passo

**Patrício**

Também eu!

**Elegante**

É sério o que lhes digo. A feijoada completa, tão apreciada por nós brasileiros, subiu de preço e rareou-se. Não é toda a gente que a faz. A preta celebrizou-se ( noutro tom) Mas, finalmente o que fazem vocês por aqui?

**Benedito a Patrício**

Dize-lhe tu...

**Patrício** fala ao ouvido de Elegante...

Pois é isso!

**Elegante**

Bela ideia! Estarei com vocês em toda a linha! ( a Benedito) Vou dizer-te quem sou, e vou provar-te que te serei útil até...

**Benedito concluindo**

Brincando!

**Patrício**

Vamos ver isso!

**Benedito a Patrício**

É um dos tipos que te descrevi! ( ao Elegante) Apresente-se então:

**Elegante**

Sou a elegância personificada

Ditador da moda, pessoa educada

Pelo meu vestir, pelo meu pisar

Deixo todo povo sempre a me olhar

Com calça-balão, casaco apurado

Chapéu "a la Rocque", bigode raspado

Deixo as moças tontas, faço um figurão

Todo o mundo diz que eu sou um Barão

Sei dançar o "charleston" da moda

E frequento as salas da alta roda

Sou um tipo bem da moda

Hoje aqui chegado para veranear

E para "flirtar"

O encanto das pequenas

Loiras e morenas

Pessoa educada

Sou o almofada.



**Coro** (Black-Girls trajando "culotte", cartola, luvas, etc. etc.)

É um tipo bem da moda

Hoje aqui chegado para veranear

E para "flirtar"

O encanto das pequenas

Loiras e morenas

Pessoa educada

É o almofada.

(Saem o Elegante e o Coro)

Não obstante o apelo, os personagens afro-brasileiros do teatro de revista continuaram a ser malandros de morro, domésticas e outros personagens "típicos". Mas não deixa de ser sugestivo que, em uma "peça negra", se tente mostrá-los não apenas como raízes da nacionalidade, mas também como o seu presente, desejosos de usufruir, por direito, os benefícios da modernidade.

Nesse sentido, entendemos ser possível filtrar desse quadro e dos demais que mostram um deslocamento das visões essencializadas dos afro-brasileiros, o que referenda Michel de Certeau quanto ao processo das produções secundárias, e que se escondem tanto nos usos, quanto nos "modos de fazer" que os meios populares fazem das culturas difundidas e impostas pelas elites produtoras de linguagens:

Falando de modo mais geral, uma maneira de utilizar sistemas impostos, constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e suas legitimações dogmáticas. Uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhe o espaço. Ali ela seria ao menos um jogo por manobras entre forças desiguais e por referências utópicas. Aí se manifesta a opacidade da cultura "popular"- a *pedra negra* que se opõe à assimilação. O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem* palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar trampolim e como *trapaçaria* a astúcia e a esperteza de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam atividade sutil, tenaz e resistente de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas. Tem que "fazer com". Nesses estratégias de combatentes existe uma arte dos golpes, dos lances, um prazer de alterar as regras de espaço opressor. Destreza tática e alegria de uma técnica. (CERTEAU, 1994, p 79).

Essa premissa de Certeau ilumina a percepção desta pesquisa sobre a poética do teatro de revista e a atuação da Companhia Negra de Revistas e suas peças. Mas, particularmente, a presença de personagens dessa natureza, maneja com segurança os termos correspondentes

à sua postura ("*charleston*", "flirtar") e acompanhados de belas "*black-girls*", igualmente identificadas à modernidade, representava uma forma inconfundível de mostrar que a companhia não desejava ver seus iguais restritos ao papel de depositários da pureza cultural brasileira. Indica ainda uma diferença de postura em relação aos jornais paulistas, uma vez que a peça não teme associar os afro-brasileiros à modernidade. Contudo, isso não significava uma renúncia ao papel de portadores de brasilidade, fato que se torna claro imediatamente após a saída de cena do personagem "Elegante", quando se desenvolve o diálogo e aparece a Vovó africana.

**Benedito** (depois da música)

Agora verás aquela que produziu os nossos magníficos produtos ...

Puro café sem mistura.... a nossa Vovó!

**Preta Africana** (entra fazendo piruetas à moda dos pretos da África, canta e dança os seguintes versos com música própria- um autêntico batuque africano, que no final estiliza, acrescentando-lhe um fado, que apenas dança):

**Africana**

Cou cou, heuê madu papá heurê  
 Ou ou, heue heue, madu papa, heurê  
 Issum soró soró clara clara  
 Tumbo oiba borobá

**2**

E mim soro, soro  
 Dará, dará junho  
 Oiba borobó  
 E mim sororo dadara  
 Tunhó abo borobó

**3**

Allez allez, ochum amaré  
 Allez, Allez, ochum odé  
 Allez allez, ochum amaré  
 Allez Allez, ochum odé,  
 Abimimalo outilo tilo  
 Abimimalo ousora sora  
 Abi mi malo outilo tilo  
 Abi mi malo outilo tilo  
 ( sai dançando)

Se a passagem não deixa de conter referências estereotipadas, reconhece a importância da África na formação cultural brasileira. Afinal, a "Preta Africana" poderia ser "a nossa vovó", o que associaria a origem africana à brasilidade. A "Vovó",

que ostenta em sua *performance* diversos elementos, poderia funcionar mais adequadamente como afirmação de orgulho racial.

Embora *Tudo Preto* enfatize a valorização da cultura negra, foi em termos de sentimento de pertença à condição brasileira que essa ênfase ficou acentuada na peça de De Chocolat. É latente que afro-brasileiros estavam produzindo uma identidade com ancestralidade africana, mas a reivindicação passa por um reconhecimento do segmento negro da população como cidadão integral do país.

Nesse sentido, do quadro “palhoças”, acompanhado do qualitativo “estilizadas”(que significa dar uma forma estética diferente do original) saem tanto elementos que associam símbolos da tradição brasileira - a Bahia, a baiana e seus costumes - à ancestralidade africana- a vovó africana, bem como elementos da modernidade, ou seja, o Elegante , as *black-girls* com seus trajes e linguagens modernizantes. Isso reitera a percepção de que *Tudo Preto* articula uma dramaturgia na qual o “típico exótico” e o moderno cosmopolita não devem ser vistos como contraditórios, mas sim como a expressão particular de um sentimento de pertença no contexto mais amplo da cultura brasileira. Essa relação estará presente em diversos quadros da peça

### **3º quadro – Cortina - FABRICANDO ESTRELA**

Benedito procura uma estrela para o espetáculo. Ao encontrar uma Dama, seduz a mulher a participar da peça com a promessa de riqueza e fama. Inicialmente, a Dama resiste, mas acaba se deixando seduzir pelo glamour de ser famosa e estrela principal.

### **4º Quadro – Fantasia - “LE ROI S’AMUSE”**

A cena representa um riquíssimo salão oriental, onde várias piras fumegantes se observam. Abanado por duas escravas, recostado num divã ornado de tapeçarias está o Príncipe fumando num cachimbo oriental. Ao descerrar-se a cortina o Príncipe faz sinal para um dos escravos para que vá buscar a Favorita, que a seu tempo entra em companhia do Escravo. A Favorita, após o cerimonial de estilo, canta, sendo ouvida religiosamente pelo Príncipe embevecido.

#### **Favorita**

I

Amor!

Senhor!

Amor!

Eu vou peço com fervor!

Sempre se excita

E palpita

A sofrer!

Amor!  
 Senhor!  
 Amor!  
 E para a alma magnificência  
 E eu senhor

Desejo, sem opulência  
 Carinho e amor.

II

Num recanto isolado  
 Esquecidos desse harém  
 Vamos viver inebriados  
 Sem que nos escute alguém  
 A gozar e a sentir  
 A sensação de isolamento  
 Porque eu penso gozar e fruir  
 Gozar o meu viver, num só momento

III

Senhor! Caro senhor!  
 Ainda não sabeis o que é o amor!

Esse quadro foi muito apreciado pela imprensa<sup>152</sup>, sendo registrados o desembarço de De Chocolat e a elogiada plástica de Dalva Espíndola, em indumentárias a Luís XV e cenários deslumbrantes. Certamente, o destaque desse quadro está em sua intertextualidade paródica com uma comédia homônima de Vitor Hugo, poeta e dramaturgo do Romantismo francês. Importante registrar que esses recursos de apropriações e incorporações de outros textos, inclusive de obras eruditas, constituem-se como *mecanismos dramáticos* fundamentais à dinâmica revisteira. Além disso, nas revistas e comédias ligeiras, o público se divertia com os diálogos entre o popular e o erudito, possivelmente pelas possibilidades de transgressões e ressignificações que esses recursos ofereciam.

#### **5º quadro - Cortina – ENTRE ELES**

As personagens João e Porfírio discutem. Porfírio acha-se inteligente e educado, João o contesta e o desafia, tentando mostrar que Porfírio é esnobe e sua inteligência não convence.

#### **6º quadro-Fantasia- MASCOTES DE MADAME**

A cena representa uma alegoria, a boneca, segundo a fantasia do cenógrafo. (?) (Três caixas das quais saem 1ª e 2ª bonecas e o coro).

1e 2 bonecas

Somos as mascotes de madame

---

<sup>152</sup> *A Pátria*, 01.08.1926, “Nos teatros”; *Jornal do Brasil*, 01.08.1926, “Palcos e Salões.

Mariquitas divinais  
 Somos adornos das alcovas  
 Bibelôs originais  
 Dizem que somos “fetiche”  
 Nos chamam sempre mascotes  
 Somos o enlevo das famílias  
 E o encanto das cocotes!  
 Moços e velhos  
 Jovens catitas  
 Querem Mariquitas!

### **Refrão**

Baby, baby, baby  
 Mariquitas, mascotes de amor  
 Baby, baby, baby  
 O ornamento de um toucador  
 Belo e extravagante  
 Faz admirar  
 O encanto dos casados  
 E dos namorados  
 Que pensam em casar  
 [...]

### **7ºquadro- Cortina- GROOMS OU CHASSEURS**

**Benedito** ( entrando)

Estou contentíssimo! Corre tudo às mil maravilhas! O diabo do Patrício desapareceu-me mas hei de encontrá-lo. A companhia está quase organizada, falta somente conseguir a caraça de um caricata. Ainda que seja dentro de uma Caramanchão, fora daqui, hei de encontrar uma carantonha a qual pagarei pela carapinha, meterei dentro de uma Caravela e incorpora-la-ei à minha caravana. Depois irei pedir a imprensa para dizer a cara sociedade Carioca, que a peça de estreia está sendo escrita com carinho e intitula-se Caraminhguá. As entradas para nossa estreia não serão caras, deixando por isso de haver entrada de meia cara, para qualquer cara. Mas até lá ei já terei empregados, hei de tê-los fardadinhos, para recados, para... sim, hei de ter daqueles, como se chamam? Qual o verdadeiro nome? Garçons ou Chasseurs?

(Entram 4 Grooms dançando e cantando)

### **Grooms**

Quer seja na rua ou nos salões  
 Servimos a patroa e patrões  
 Atenciosos, a trabalhar  
 Sempre ouvimos gritar  
 Grooms! Grooms!

Sempre a sorrir  
 Somos ativos no mister  
 Para homem ou mulher

Grooms! Grooms!  
 Sempre a sorrir  
 Grooms! Grooms!  
 De amor!  
 Grooms! Grooms!

Sempre procurando  
 Servir com muito ardor.

### **8º quadro - Comédia- COMO ELES SE QUEREM**

A cena passa-se com a personagem Joana, negra amigada com um português Joaquim, do qual tem um filho. Joaquim recebe uma carta de sua filha, de Portugal, solicitando sua visita. Joana teme que ele não volte, e faz promessa a Nossa Senhora, oferecendo-lhe flores. Diante dos carinhos do menino, Joaquim desiste da viagem e Joana agradece a interseção de Nossa Senhora.

O quadro sugere as relações inter-raciais entre o negro e o branco, como uma situação comum, familiar à nossa realidade. E a opção do português pela família mestiça sugere a valorização do negro e uma coexistência pacífica entre brancos e negros no Brasil.

### **9º quadro-Cortina- TUDO PRETO**

Um grupo de pessoas chora a partida de um amigo, pressupondo que ele tivesse partido para a morte. Ao fim da cena, ele aparece e se esclarece que sua partida será para São Paulo.

### **10º quadro- Fantasia- PÉROLAS NEGRAS**

Cenário representando um escrínio (?) encarnado, com um colar de pérolas negras. O complemento deste cenário é todo também de colares de pérolas negras.

#### **Coro**

Somos as pérolas  
 Luxo e beleza  
 Das belas damas  
 Toda riqueza

#### **Pérola**

Os poetas já disseram  
 Em formosa poesia  
 Que nós somos o reflexo  
 Das lágrimas de Maria  
 Dizem que somos geradas  
 Com pranto, mágoas e dor  
 E por isso é mais sublime

Nosso esplendor!

Oh, senhores, senhoritas

Belas figuras facetas

Ao partirem não se esqueçam

Que somos pérolas pretas

(Enquanto a Pérola canta, o coro dança)

### **11º-quadro- Cortina – MODA PARISIENSE**

Duas mulheres trajando smocking, juntamente com um cavalheiro rigorosamente vestido também com smocking.

Os três cantam juntos

Em Paris a grande moda

Que acaba de surgir

Obriga todas as damas

O smocking vestir

Seja castanha ou lourinha

Seja preta ou mulata

Todas andam de Smocking

E colarinho e gravata.

Chapéus a Mazzantini

Bengala inglesa

Eis a grande moda.

Da mulher francesa.

Se se criasse a moda aqui

Zé povo pensava em vaiar

Mas como veio de Paris

Zé povo diz prá se imitar.

### **Refrão**

Smocking! Smocking!

É fumar, o inglês diz.

Smocking! Smocking!

É vestido em Paris.

(saem dançando)

Interessante notar que esse quadro explicita uma das funções básicas das peças de teatro de revista: comentar os assuntos mais em evidência no momento, frequentemente tematizando as novidades da vida moderna e expor, com humor, o que algumas novidades proporcionavam. Segundo Tiago Gomes (2004, p.203), ao exercer essa função, os autores das peças de teatro de revista acabavam por transformar-se em

cronistas da cidade. Observe-se que o quadro retrata um dos temas centrais no recorte do teatro de revista sobre a sociedade moderna: a reestruturação de identidades e a reorientação nas relações de gênero, os novos conceitos que pareciam diminuir a diferença entre os sexos. No caso, a moda feminina se apropria da imagem masculina por meio do vestuário, diluindo as distinções de gênero - as damas usam *smoking*, bengala chapéu a *mazzantini*, colarinho, gravata - ao mesmo tempo em que dilui o preconceito e promove a “igualdade racial” entre as mulheres, no sentido de a moda ser para todas: “seja castanha ou lourinha, preta ou mulata”. E, nesse quadro, o sentido de imitação se distingue do quadro inicial. Aqui está explícita a crítica cultural à nossa mania de imitar o estrangeiro, especialmente à nossa reconhecida “parisina”, segundo Brito Broca<sup>153</sup>. Merece destaque também o fechamento do quadro, a partir de um recurso próprio do humor revisteiro, - o trocadilho, explorando, assim, as assonâncias das palavras.

Observe-se na sequência dos quadros “Mascote de Madame”, “Groons ou Chasseur,” “Pérolas Negras”, a predominância em estabelecer vínculos com as experiências da modernidade, especialmente com as parisienses: elegância, uso do tocador, das bonecas, do vestuário ligados ao Elegante e à Melindrosa:

### **12º quadro Comédia - O GRANDE ADVOGADO**

A cena desenvolve-se com o Advogado tentando mostrar suas qualidades a um suposto cliente, usando artifícios e fingindo conversas importantes ao telefone. No fim, o suposto cliente era, na verdade, o empregado da companhia telefônica que veio ligar o telefone desligado, desmascarando, assim, o grande advogado.

### **13º quadro Cortina - JABOTICABA AFRANCEZADA**

Cançonetista

Sou a Mistinguet<sup>154</sup> brasileira

A cançonetista festejada

Cheia de graça, eu sou brejeira

Sou jaboticaba afrancesada

Com essa graça parisiense

Eu faço assim

---

<sup>153</sup> BROCA, Brito. *A vida Literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

<sup>154</sup> Vedete francesa que veio ao Brasil com a revolucionária Companhia Ba-ta-clan que aqui esteve a primeira vez em 1922, e que voltaria no ano seguinte trazendo a inigualável vedete Mistinguetti.



Sou o que de melhor se pensa

Eu sou a brejeirice, enfim!

**Refrão**

Sem muita arte

Mas sempre bela

Vou dos salões

Até a favela!

Canto com graça

Sou de alto lá

(olhando uma senhora na plateia)

Pardon, madame

Je suis, comme ça?

Com este pisar encantador

Com esta boquinha de encantar

Todo o meu gesto é sedutor

A minha elegância é sem par

Dizem que imito as estrangeiras

Não é assim

Tenho a graça das brasileiras

Tudo é natural em mim.

[...]

Abrasileirar uma atriz francesa configura um recurso no sentido de evidenciar que o que legitimava sua *performance* era a sua relação com a “cultura negra” e “a graça brasileira”. A relação entre raça e nação já estava presente nos debates sobre o tema antes do surgimento da Companhia Negra de Revistas, mas certamente recebeu impulso com a abordagem dada pela companhia em sua peça. Apesar de valorização cultura negra, o quadro não deixa de expressar seus vínculos com a modernidade: a elegância, o uso do francês, o gesto sedutor.

**14º quadro Fantasia - D. JOÃO CHARUTO**

A cena representa um trecho de jardim medieval. Ao descerrar a cortina, a orquestra executa um Minueto para a entrada dos Marqueses. Os personagens aparecem trajando à Luiz XV.

**15º Quadro Cortina - BANHISTAS**

Patrício ( monologando)

E não é que o Benedito caiu fora? Já o procurei por todo canto e não há meio de o encontrar, também ele não fez senão tirar a forra do que lhe fiz. O diabo é que a revista já está pronta, e era necessária a presença dele para alguns retoques. Enfim...Olá!

Aproximam-se as banhistas que há pouco na praia, davam a nota do “chic” e da galanteria...

(Entram as banhistas)

Somos as banhistas delicadas

Somos as melindrosas festejadas

O nosso porte é gentil

Encantos mil

Temos neste Brasil

Vivemos sempre a cantar

Na praia a gritar. Oh! Oh!

A nadar

Desde o arrebol

Saudando o sol. Sol! Sol!

Nós somos as sereias

Brincamos nas areias

Nós somos as catitas

Banhistas futuristas!

O quadro retoma um dado social da época, com o surgimento de um novo modismo: a popularização dos banhos de mar como costume da modernidade. O novo costume vai ser pauta de debate na imprensa, conduzindo a opinião pública a tomar posição contra ou a favor da intervenção policial, cujo controle sobre os corpos se efetiva quando regula o comportamento dos banhistas e o uso dos trajes de banho, em nome da moral e dos bons costumes. Observe-se a questão tematizada em revista de grande prestígio na época:



155

O quadro reforça, ainda, a ideia de modernidade na apresentação das *Black girls* se autodenominando “banhistas futuristas”, sabendo-se que, naquele momento, os termos futurismo, modernismo e modernidade operam como termos intercambiáveis.

### Último Quando - Apoteose

Não há descrição do quadro no datiloscrito original da peça. Possivelmente, ao explorar um debate que se colocava na época acerca de um monumento à Mãe Preta, De Chocolate erigiu a sua apoteose em *Tudo Preto*, fornecendo novos sentidos à discussão.

### Cena 4.2 - Mãe-Negra: De monumento de “redenção nacional” à apoteose de *Tudo Preto*



156

O texto dramaturgic de *Tudo Preto* não apresenta descrição da apoteose feita pelo autor, denominada “Mãe Negra”, porém, a finalização apoteótica em uma alegórica referência ao monumento à Mãe Preta, não deixa dúvidas sobre a intenção da Companhia Negra de Revistas de afirmar a sua posição quanto às múltiplas formas de assimilação e ressignificação dos vínculos entre a cultura negra e a identidade brasileira, presentes no debate da época.

---

<sup>156</sup> *Mãe Preta*, 1940.

Na recepção à Companhia Negra de Revistas, em julho de 1926, uma das partes mais aplaudidas foi a apoteose final, “Mãe Negra”, cujo tema remetia a um intenso debate sobre a campanha promovida pela imprensa para a construção de um monumento à “Mãe Preta” e aos homens negros notáveis de nossa história. A apoteose foi elogiada por quase todos os colunistas - críticas que podem ser sintetizadas, como registra Ruben Gill, articulista de *A Pátria*, em seu artigo “Jaime Silva, o artista da cor, e os seus artistas *de cor!*”<sup>157</sup> Em um texto extenso no qual reproduzimos parte, Gill descreve o que vira, em metáforas elogiosas: “os lindos cenários de todas as cores” de Jaime Silva, “um joalheiro das cores”, “o guarda roupa moderno”, “o bom gosto das *toilettes*”; De Chocolate que “avultará na história como um parágrafo pitoresco, assinalado em negrito”; Rosa Negra e seus números frenéticos e sensuais como uma “Salomé bárbara”; a relação entre a raça e nação: “por que não prestigiar esse esforço de aperfeiçoamento da raça que é , aliás, a natural do país?” e, mais, aludindo às possíveis apreciações racistas: “sejamos francos!- não há de ser no pigmento dessa *troupe* que o observador das coisas e gentes de teatro enxergará nódoas desvirtuadoras do designo dos seguidores de João Caetano”. Por fim, destacando que a apoteose “ganha um sentido e uma elevação digníssima”, vaticinando os aplausos por tratar a Mãe Preta de assunto tão importante, “pelo caráter de justiça que encerra o culto do civismo que indica latente no coração da raça”, “merecendo os aplausos da plateia”, fecha a sua crítica, imprimindo à apreciação da apoteose de *Tudo Preto* uma apoteose em seu próprio texto:

E, que magnânima, louvável e enternecida lembrança, a desse grupo de artistas negros, entretendo de loas a evocação da mãe preta, - essa que derramou o seu sangue branco do seu seio para aleitar os pró-homens da nacionalidade! Heroína maior de quantas inspiram um culto ao coração patricio, que não deixou a memória de seu sangue nas páginas da história, mas verteu , gota a gota, o único sangue dignificador da nacionalidade, aquele de que vieram robustecidos para as campanhas de civismo e da civilização brasileiros, os maiores cidadãos do país.

Observe-se que o crítico expõe a sua percepção da apoteose como “loas à Mãe Preta”, como emblema da “fraternidade” existente entre brancos e negros no Brasil, a partir da ideia de que a mãe-preta, em humilde sacrifício, nutriu e dignificou a nacionalidade.

---

<sup>157</sup> *A Pátria*, 30.07.1926.

Como veremos, essa percepção sentimentalizada da mãe-preta, que parece ter sido também a de De Chocolat, pautava tanto a iniciativa da campanha pela construção do monumento feita pela elite branca, patrocinada pelo jornal *A Notícia*, em abril de 1926, e encampada por intelectuais e diversos representantes da sociedade, como também estava presente em convocatórias dos intelectuais e ativistas da imprensa negra, por toda década de 20, para designar o dia 28 de setembro como o “Dia da Mãe Preta”, honrando a data de aprovação da Lei do Ventre Livre em 1871. Mas, certamente, com objetivos bem distintos.

Assim, em face da ausência da descrição da apoteose no texto original de *Tudo Preto*, e sem pretensões de fazer um estudo histórico-sociológico sobre o tema, pensamos ser relevante situar o debate em pauta pelas possibilidades de captar as percepções diversas acerca da questão do negro na sociedade da época, que refletiram tanto na recepção da peça e da apoteose, em particular, quanto no debate sobre o monumento registrado na imprensa,<sup>158</sup> por importantes autores como Benjamin Costalat, Coelho Neto, e, posteriormente, Orígenes Lessa, bem como pela imprensa negra da época. Parece-nos significativo também apreender essa experiência dentro de um conjunto de articulações/negociações nas quais afro-brasileiros tomaram parte ativa, quer em termos políticos, quer em termos artísticos e que resultaria posteriormente na consolidação de ideias como a metáfora da “democracia racial”, de Gilberto Freyre e seus desdobramentos.

#### **Cena 4.2.1- Mãe Negra, Mãe Preta: metáfora da inclusão<sup>159</sup>**

No começo de abril de 1926, *A Notícia*, inspirada na ação pró Cristo Redentor, sugeriu um esforço coletivo para erigir um monumento à Mãe Preta como reconhecimento e “gratidão pela raça dolorosa trazida da África e de que as leis

<sup>158</sup> A construção de um monumento à Mãe Preta foi debatido na imprensa por vários jornalistas e intelectuais, como Benjamim Costalat e Coelho Neto. Cf. *Jornal do Brasil*, 11 abr., 1926. Cf. “Mãe Preta”, *Jornal do Brasil*, 14 abr., 1926, respectivamente. Além desses, registram-se artigos sobre a construção do monumento, durante a década de 20: Evaristo de Moraes, “A raça negra e a gratidão nacional”, *Getulino*, nº15, 4 nov, 1923; Moisés Cintra, “A Mãe Preta”, *Clarim da Alvorada*, nº 20, 25 abr., 1926; Saul Navarro, “Mãe Preta”, *Clarim da Alvorada*, nº 33, 13 mai., 1927; David Rodolfo de Castro, “Mãe Negra”, *Progresso*, nº 3, 19 ago., 1928; “O dia da Mãe Preta”, *Progresso*, nº 5, 12 out., 1928; “Mãe Preta”, *Progresso*, nº 16, 26 set., 1929; “Preto e Branco”, *Careta*, nº 933,8 de maio, 1926; “A Mãe Preta da situação”, *Careta*, nº 1027, 25 fev. 1928.

<sup>159</sup> Cf. PETRÔNIO, Domingues, GOMES, Flávio. (org.) *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

misteriosas da vida fizeram um dos mais dinâmicos elementos da nossa formação racial e espiritual”. Apelando para a necessidade de “redenção nacional” do sofrimento pelo julgo do negro no Brasil, cuja celebração do 13 de maio era pequena demais para recordar e reconhecer “o sentido mais alto da fusão do sangue de que nascemos como povo”, o texto elencava as razões por que “a raça negra representava tanto para nós”:

Em primeiro lugar, o que nos deu em amargurado esforço no tempo da escravidão: o trabalho imenso que fez a nossa riqueza econômica e começou a erguer o gigantesco edifício de nossa Pátria. Depois, a grandeza do coração [...] em dedicação infinita, em mansa e humilde bondade para conosco. E, depois ainda, a complexidade espiritual que hoje fruímos pela fusão e de que ressalta, vinda justamente da raça negra, a energia da bondade ativa e acolhedora que superiormente nos distingue entre as nações da Terra.

Qual a figura que mais vivamente encerra esta significação da raça negra diante do nosso destino? Sem dúvida alguma a figura, para nós hoje luminosamente simbólica, da *Mãe preta*.

A Mãe preta: Talvez a mais comovida evocação de nossa alma, símbolo, na verdade, do ambiente familiar brasileiro, que se formou [...] ao influxo do seu exemplo de imensa e heróica dedicação; símbolo da sua própria raça, que dos seus flancos fecundos proveio, e de um passado que já se vai esfumando em lenda deliciosa; símbolo, finalmente dos próprios superiores sentimentos que, como o seu sangue e o seu contato moral, nos transmitiu, para o nosso orgulho e nossa felicidade.

Pois bem: é a glorificação da raça negra, pela glorificação da “Mãe Preta”, que queremos sugerir com estas linhas, iniciando um movimento que aspiramos ver generalizar-se pelo Brasil inteiro. (“O Brasil deve glorificar a raça negra erguendo um monumento à significação dessa figura luminosa. Apelo de *A Notícia* à imprensa”. *A Notícia*, 05.04.1926. *apud* BARROS, 2005, p. 69).

Desse modo, positivando as relações da raça negra como base da nacionalidade no “gigantesco edifício do País, o texto deságua no valor da mestiçagem para a “complexidade espiritual” que nos distingue entre as nações. Entretanto, o tratamento sentimental à campanha do monumento “Mãe Preta” evidenciava, em muitos aspectos, uma celebração conservadora das supostas tradições de fraternidade racial no Brasil—discurso que seria mais tarde denunciado pelos críticos da democracia racial. A fraternidade, para a maioria desses homens brancos, implicava a inclusão da raça negra na família brasileira, mas de uma maneira que expressava nostalgia por um passado hierárquico e escravocrata. Além disso, embora muitos desses escritores brancos afirmassem que o monumento à “Mãe Preta” honraria as contribuições da “raça negra” à identidade e à cultura brasileira, eles expressavam abertamente a esperança de que a

negritude logo desaparecesse, já que a mistura racial promoveria o embranquecimento progressivo dos cidadãos brasileiros (GOMES, 2004).

A quase coincidência temporal entre a ideia do monumento e a Companhia Negra de Revistas não se deu por acaso, e vários aspectos do debate sobre a “Mãe Preta”, no período, faziam essa relação, visto que a campanha e o teatro musicado foram dois caminhos em que a noção de centralidade afro-brasileira no caráter nacional se fortaleceu. Podemos identificar essas relações em crônica de Benjamim Costalatt, publicada no *Jornal do Brasil*<sup>160</sup>:

As revistas negras, onde as próprias francesinhas loiras besuntavam-se de preto, tem feito furor ultimamente em Paris, e o preto ficou na moda. Nos teatros, na literatura, em toda parte. [...] Nós, que sempre tivemos o preto à mão e dele não nos ocupávamos, depois de Paris- porque antes nada fazemos- começamos a nos interessar por ele... e surgiu então em nosso teatro a estrela negra, a boa e pacata Ascendina, ex-cozinheira de trivial que, largando as panelas, começou a galgar, remexendo os quadris, a glória no teatro popular. [...] Quem for preto, pois, se rejubile. A cor está subindo de cotação. Aliás, no Brasil, nunca tivemos, felizmente, preconceitos de raça depois da Abolição. Lidamos com o preto, com o amarelo, com o vermelho e com qualquer outra cor que apareça por aí como se branco fora. Consideramos a cor apenas uma questão de tinturaria. Não nos impressiona. E nisto mostramos uma grande superioridade. Não fizemos como a América do Norte. Não formamos barreiras intransponíveis entre as raças Fundamos nosso sangue com outros sangues. Fizemo-nos mestiços. Somos uma mistura. E isto acabará dando certo, surgindo, dentro de alguns anos, uma raça caracteristicamente brasileira.

Não podemos, entretanto, negar a nossa gratidão aos portugueses no gênero daquele daqueles que vão ao S. José ver as crioulas. Eles foram os primeiros heróis deste caldeamento. Sem eles, nós todos seríamos neguíssimos.

[...]Não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro, O negro merece que lhe levantemos o monumento da gratidão brasileira.

Essa idéia magnífica, que esta semana agitou toda a imprensa carioca. Devemo-la ao grande espírito de Cândido Campos, esplêndido jornalista e esplêndido coração, que sonhou esse sonho lindo de consagrar, num monumento imperecível, a fisionomia veneranda da “Mãe Preta”, símbolo da raça negra, símbolo de sua bondade e da sua dedicação...

A “Mãe Preta”? Qual o brasileiro que não teve, na infância, uma “bá”, uma velha negra, boa e fiel, a lhe rodar os primeiros passos? Mãe Preta foi um pouco a ama de todos nós! [...] Que fique, porém, gravada no bronze, a fisionomia imortal, de bondade e doçura, das “Mães Pretas” do passado, de outros tempos felizes (*Jornal do Brasil*, 11.04.1926).

<sup>160</sup> *Jornal do Brasil*, 11 abr., 1926. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

Observemos que Costallat se refere ao fenômeno relacionado a atores de ascendência africana começarem a ganhar espaço no mundo do entretenimento, fato destacado por meio do grande sucesso da atriz Ascendina dos Santos, em fevereiro de 1926, referência também presente em *Tudo Preto*. Em sua comparação, entre esses artistas e os de ascendência europeia, o cronista reforçava a visibilidade dos artistas negros e a sua “tendência natural” para tal atividade, o que ajudava a construir a ideia da “cultura negra” associada à habilidade natural desses indivíduos. Passa, então, a mostrar uma reavaliação das políticas raciais no Brasil, o despertar das elites brasileiras, a partir da influência parisiense, para os descendentes de escravos. E, nesses termos, Costallat parece articular a relação do sucesso dos artistas negros com a culminação de séculos de harmonia racial. O que demonstra o campo fértil que se apresentava à Companhia Negra de Revistas para difundir sua mensagem, visto que este era um aspecto central de *Tudo Preto*. A convergência, entretanto, guardava uma grande distinção: o elogio ao branqueamento, totalmente ausente na peça.

Então, partindo do sucesso de artistas afro-brasileiros, Costallat havia passado pelo mito das três raças para chegar ao elogio à ideia da construção à “Mãe Preta”. A argumentação de Costallat era mais uma versão conservadora da noção de democracia racial, pelo tom nostálgico de saudades da “Mãe-Preta” do tempo da escravidão e, ainda, pelo elogio ao branqueamento. E essa visão não era exclusiva do cronista. De modo geral, o apoio à construção do monumento foi efetivado em termos semelhantes.

É o caso de Coelho Neto, que, em longo artigo denominado “Mãe Preta”, defende a construção do monumento:

*A Notícia* acaba de lançar uma ideia que deve germinar em amor em todos os corações: a glorificação da Raça Negra em um monumento à “Mãe Preta”. O título de “Mãe Preta” tomado no sentido particular, ou restrito, designa apenas a ama, que alimentou ao seio o filho do senhor, que o acalentou ao colo, que o desvelou ao berço, que o amparou guiando-lhe os primeiros passos e lhe ensinou as primeiras palavras e, ainda, na infância e na adolescência, lhe despertou poeticamente a imaginação com as primeiras histórias. Tomado em sentido geral e simbólico, o título “Mãe Preta” cabe à própria raça, vinda da África.

A primeira, nutriz generosa, deu o seu leite, seiva da sua carne fecundada, mel feito com amor materno e encerrado nos alvéolos dos peitos para alimento do filho, ao hóspede da sua ternura; a segunda deu tudo à Nação, foi a ama da Pátria, que a criou de pequenina, dedes os primeiros dias obscuros da sua infância até a hora, em que já



robusta pode caminhar por si, granjear o sustento, assumir, enfim as responsabilidades da vida.

[...] A Raça, a “Mãe Preta” da coletividade, deu o suor, deu o sangue e lágrimas à Nação. Acompanhando os bandeirantes nas atrevidas *entradas* sertanejas foi ela que abriu as picadas na floresta virgem por onde passaram os exploradores aventureiros. Foi ela que falquejou os troncos ou lavrou em blocos de granito os marcos de limites da nação brasileira. [...] O seu sangue como o leite da ama, transfundiu-se nas veias de muitos naturais, produzindo a geração mestiça que tem dado à Pátria tantas das suas maiores glórias.

Assim, tendo vindo com o Brasil, desde o tempo colonial, acompanhando-o na sujeição e no martírio, defendendo-o das ambições dos que o assediavam, como fez em Guararapes correndo ao apelo de Henrique Dias, trabalhando sem repouso e sem revolta, ao mando de feitores para a propriedade da terra que, apesar de madrastra, ela estimava, como Mãe e, na hora em que ela se tornou independente, quebrando as algemas que a prendiam à Metrópole, ainda que a Liberdade, que chegara a todos, não a houvesse beneficiado, continuou submissa granjeando a terra, pastoreando, explorando minas, manufaturando artefatos em oficinas de todos os misteres.[...]

A *Notícia*, apelando para o sentimento do Povo Brasileiro, em cujo coração generoso jamais achou acolhida preconceito de raça e que seria ingrata se o tivesse, esquecendo o que aos operários humildes da sua grandeza, veio lembrar a necessidade do cumprimento de um dever de honra. Esse monumento, tendo por figura principal a “Mãe Preta”, criadora de homens, que ficará sendo, para nós, o que era para Roma a loba do Aventino, deverá ter em cintura de baixos relevos todos os atos de heroísmo da Raça- a Mãe Preta da Nacionalidade.

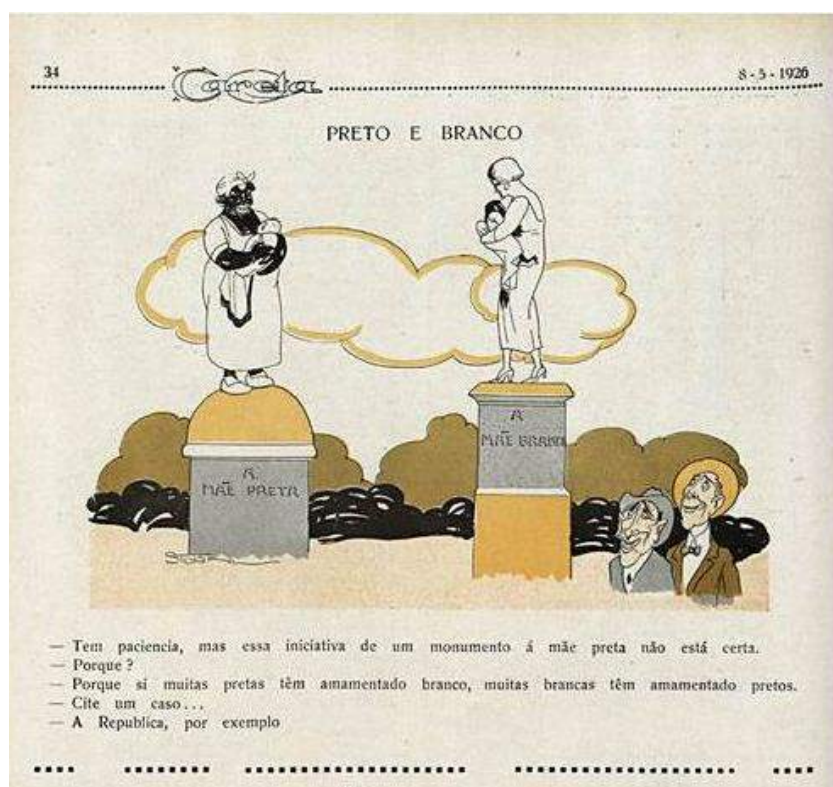
E, assim, com um justo preito de gratidão ao Passado dar-se á ao Futuro um nobre exemplo de reconhecimento, pondo em destaque superior a “Mãe Preta”, noite humana, de cujos peitos escorreu para alimento da nova geração, o leite branco, como da escuridão noturna, rompem as cores da alvorada, infância de outro dia.” (*Jornal do Brasil*, 11.04.1926)

O texto de Coelho Neto expõe a sua visão da “Mãe Preta” em dois sentidos: um primeiro, concreto, de ama de leite e babá, uma experiência particular de muitos brasileiros; outro, simbolizando sua raça. O que Costallat sugeria, em Coelho Neto se explicitava: a Mãe Preta, como a raça a que pertencia, havia criado a Pátria para sua independência como Nação. Assim, era a “Raça, a Mãe Preta da Nacionalidade”. Para Coelho Neto e seus pares, a ideia de construção do monumento à “Mãe Preta” dispunha de um sentido idílico de redenção, além de prova da harmonia racial entre brancos e negros no país.

É importante destacar aqui que, como presidente, Coelho Neto compôs uma comissão central de notáveis para encaminhar as questões referentes à construção do monumento, cuja campanha prosseguia com muitas adesões do país inteiro, fato que suscitou vários desdobramentos a que nos referiremos mais adiante.

Mas a unanimidade que o monumento desfrutava nas páginas dos jornais, também apontava para outros sentidos. A campanha se tornara um espaço de articulação de diferenças em relação a temas como o caráter nacional e o lugar dos descendentes de escravo na sociedade.

Contextualizando a questão, destaque-se que, na perspectiva dos ativistas negros-jornalistas da imprensa, artistas e intelectuais negros, o símbolo da “Mãe Preta” assumiu um papel relevante como metáfora de inclusão. As convocações para comemorar a Mãe Preta surgiram em meados dos anos 1920 na imprensa negra da cidade de São Paulo e ainda na grande imprensa do Rio de Janeiro, durando, com certa regularidade, até o final daquela década. Segundo Paulina (2014, p.303), “no contexto excludente da República, os intelectuais negros viam os vínculos sentimentais com as elites brancas, incluindo o amor em comum pelas mães pretas, como um baluarte contra discursos “científicos” de exclusão racial”, não raro visíveis também na imprensa, como ilustra a charge abaixo:



161

<sup>161</sup> *Caretta*, 8.05.1926.

No mesmo jornal, três dias depois, sugerindo um contraponto às crônicas anteriores, o texto “A propósito da raça negra. Explicação de uma injustiça” de Evaristo de Moraes, também articulista da imprensa militante paulista, defende seu ponto de vista argumentando que a raça negra, ao longo de toda história do Brasil, havia sido explorada pela elite nacional:

Acudindo ao apelo de A Notícia, já nos manifestamos acerca da felicíssima ideia de se erguer um monumento à *mãe preta*, como símbolo das qualidades amáveis da raça negra e demonstração de reconhecimento do Brasil a essa raça sofredora. [...] Não se nos contestará, porém, que a campanha foi levada a termo principalmente a custa de argumentos sentimentais, sendo raríssimas as referências à *função histórica* da raça negra no Brasil. O que, em regra se empregava eram *raciocínios do coração* lamentando-se a sorte dos escravos, descrevendo-lhes os padecimentos, procurando-se assim mover em favor deles a piedade das classes dirigentes. Opunha-se ao utilitarismo interesseiro o sentimentalismo altruístico, nada mais. [...] Que nos conste, ninguém antes nem depois do nortista Sylvio Romero, tirou aqui no Sul argumento abolicionista da consideração dos enormes serviços prestados a que aludimos.

Porque tão pouco se escreveu nas citadas províncias acerca da raça negra sobre este ponto de vista?

Por que mesmo depois da Abolição, durante tanto tempo, foi menosprezado o assunto?

Acreditamos haver encontrado aceitável explicação para tamanha injustiça. Vamos expô-la à análise dos competentes.

Toda a gente sabe que, embora pouco intenso e de reflexos sociais relativamente toleráveis, existia, como ainda existe, entre nós, tal ou qual *preconceito de raça*, visando em especial os descendentes da raça que o cativo vilipendiou até 1888. Forte cruzamento com essa raça se verificou da *Bahia para baixo*, sendo mais notável nas outras províncias a que aludimos. Colidindo *cruzamento e preconceito* bem se compreende o empenho que punham muitos mestiços em dissimular as suas relações étnicas, mesmo longínquas, como míseros africanos escravizados. Não escapavam à regra homens cultos, bem colocados no mundo das letras, das profissões liberais e da política. Eram *mulatos envergonhados* dessa espécie que, já no século XVII, provocaria a musa chocarreira de Gregório de Matos e nos nossos dias, exaltava o sarcasmo de Luís Gama [...] Temiam se vislumbrasse no que escrevessem a favor do negro qualquer traço da *boa vontade familiar* [...] Criando a necessidade de *parecer branco*, obrigando os ilustres mestiços a esconder o seu entrosamento na raça negra, sacrificou por mais uma forma essa raça produtora e generosa, levando mais de um escritor habilitado a silenciar sobre ela com menosprezo da verdade histórica. Felizmente vai diminuindo a espécie de mulatos de que chasqueava Luís Gama... (*Jornal do Brasil*, 14 de abr. de 1926.)

Ressalte-se que, no texto, Evaristo de Moraes encara a construção do monumento como compensação pelos anos de discriminação e sofrimento, enquanto Coelho Neto via naquele monumento a necessidade de retribuir os escravos por sua

abnegação. Evaristo de Moraes, aproveitando o debate e o apoio ao monumento, insere uma discussão política: a questão da identidade mestiça e do preconceito racial. Aqui, a discussão sobre o monumento “Mãe Preta” pode ser vista como uma metáfora da inclusão. E, pelo que se pode notar, também *Tudo Preto* e a Companhia Negra de Revistas se inserem nessa discussão, a exemplo da própria formação da companhia só com “gente da raça”, da vovó africana e da apoteose da peça. E, mesmo sem a sua descrição no texto, a existência da apoteose em conjunto com outros textos sobre o mesmo tema, já é o bastante para indicar o caráter polissêmico da “Mãe Preta” em torno do qual se desenvolveu um importante debate sobre as relações raciais brasileiras. E, independentemente de no debate ter predominado a visão de Coelho Neto, isso não impediu que essa personagem tivesse outros sentidos para os negros: o da reivindicação.

Veremos nesse grande monumento representado o maior dos sentimentos humanos que nosso tão caro Brasil deve aos seus primeiros obreiros, a aqueles que de sol em sol, com o seu próprio sangue, resignados labutaram para o seu atual projeto; e da Mãe Preta jamais nós nos olvidaremos dos seus grandes sacrifícios, dos seus afetos, dos seus carinhos, lembraremos sempre dos seus inúmeros trabalhos em prol dos seus filhos que vão destas a gerações de amanhã, sempre com inúmeras glórias e elevada grandeza. Eis uma homenagem sincera, a maior por certo, que o Brasil deve prestar em sinal de uma verdadeira gratidão. (*O Clarim da Alvorada*, 25 abr. 1926, p.1).

Na verdade, ao imaginar um monumento para uma mulher negra e concebê-lo em termos de fraternidade racial, os brancos, que defendiam a ideia do monumento, abriram espaço para os ativistas negros usarem o símbolo da “Mãe Preta” para seus objetivos políticos.

Na edição de maio de 1927, *O Clarim da Alvorada*, ao invés de trazer na sua primeira página o editorial e os artigos impressos nas habituais três colunas, publicou um texto em homenagem à Mãe Preta diagramado em forma de “13 de maio”. Saul de Navarro afirmava que a civilização brasileira tinha origem na figura da Mãe Preta. A partir de um texto carregado de metáforas, ele retornou ao período no qual as escravas alimentavam os seus próprios filhos e os de seus senhores. Navarro também lembrou os leitores que sua geração ainda havia conhecido a grandeza maternal e “capacidade cristã de sacrifício” dessa querida figura dos tempos da escravidão. Entre os filhos ilustres da “Mãe Preta”, Navarro citou o abolicionista Joaquim Nabuco, que havia entrado em contato com o mundo escravocrata nos engenhos de Recife.



negros daquele período era pela inclusão do negro como parte importante da identidade nacional.

Outra estratégia, ainda, por parte dos militantes que reforçam a ideia de como a Mãe Preta poderia ser empregada para afirmar a presença histórica e contemporânea de uma raça negra produtiva, mas discriminada, foi a ilustração escolhida pelos editores de *O Clarim da Alvorada* para estampar a primeira página quando anunciaram a campanha pelo feriado em setembro de 1928.



163



164

A figura de uma ama negra com uma criança branca sob seus cuidados pertence a um gênero de imagens de amas de leite comum no Brasil e em outras sociedades escravocratas no Atlântico. Esse retrato original, no entanto, como quase todos os da

<sup>163</sup> Ilustração da capa de *O Clarim da Alvorada*, 28 ago. 1928 (*apud*, Paulina, 2014).

<sup>164</sup> “Mucama com criança ao colo”, artista desconhecido, anos 1800. Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro (*apud* PAULINA, 2014).

Mãe Preta na arte brasileira, não inclui o filho negro. A releitura feita pelo desenho do jornal expõe uma pintura a óleo do século XIX exposta no Museu Imperial, que, na época, acreditava-se retratar o jovem imperador D. Pedro II nos braços de sua ama negra. A decisão do Clarim de fazer referência a uma iconografia familiar na ilustração de sua primeira página convergiu com as citações frequentes, na imprensa negra, de representações literárias e folclóricas da Mãe Preta. Mas, ao incluir a figura do filho negro da ama de leite no retrato, os editores do Clarim desestabilizaram a iconografia tradicional das amas de leite, bem como as interpretações brancas dominantes sobre a Mãe Preta (PAULINA, 2014, p. 310).

No desenho do Clarim, a mãe negra que segura a criança branca junto ao peito está, ao mesmo tempo, dando as costas ao próprio filho. Essa imagem não só celebrou a mãe-preta representando a fraternidade entre os filhos brancos e o negro da ama de leite, mas também destacou as injustiças com os próprios filhos.

Assim, no contexto dos anos 20, época em que o “racismo científico” se acentuara, a simbologia da “Mãe Preta” personificava tanto um ideal de fraternidade interracial, quanto servia também para sinalizar, de forma contundente, que esse ideal ainda não fora alcançado. Tais usos variados da Mãe Preta, embora remetessem o público ao período da escravidão, contribuíram para revelar que os textos da imprensa negra e a apoteose de *Tudo Preto*, cada um a seu modo, estabeleciam uma origem comum para negros e brancos, apontando para a formação da sociedade brasileira, transcendendo as diferenças “raciais”, mas sem deixar o caráter de reivindicação: uma metáfora norteadora por meio da qual os artistas e os ativistas negros defendiam sua cidadania e seu pertencimento cultural.

Em página do *Progresso* de 1930, a crônica “Pré, Pró e Pós Josefina” de Orígenes Lessa retoma a questão da arte negra no Brasil:

O homem amarrotou o jornal.

- Pouca vergonha!

- O que é isso, fulano?

- Nós estamos perdidos, até dá pena!

- Outra degola de deputados? Ele encolheu os ombros.

- Mais alguma exportação de antifascistas? Intervenção na Paraíba? Alguma façanha internacional do presidente eleito?

- Isto, isto! Disse agitando o jornal carioca

- Sicrano correu os olhos. Era a notícia da recente organização, no Rio, de um novo elenco de revista: “Companhia de Mulatas Rosadas”.

- Companhia de quê?
- De Mulatas Rosadas!
- E que tem isso?
- Nada! Sinais dos tempos simplesmente. Num tempo em que o teatro anda aos trambolhões, vilipendiado, desmoralizado quase definitivamente, vai-se arrebanhar um bando de mulatas para levar ao palco? É demais! É clamoroso!
- Não exagere, você fala inspirado pelo preconceito.

E sicrano falou em Luiz Gama, em Patrocínio, em Rebouças. Em quase toda a história do Brasil. Deixasse de ser tolo. E vendo que os argumentos no terreno intelectual não pegavam, caiu no sentimental. E falou na “Mãe Preta”. Falou da poesia negra que vem inspirando todos os melhores poetas do momento, transmitindo a eles um sopro novo de ternura e de sentimento humano há pouco desconhecido na poética brasileira, e que só podia vir da doce e envolvente sentimentalidade africana. Mostrou que isto não era Estados Unidos. Que aqui havia uma alma só, um coração só, ligando todos os elementos formadores do povo, já que raça ainda não temos.

Fulano sorria, amargurado, pelas rugas do rosto.

- Você – continuou sicrano – é injusto. Você não pode imaginar o tesouro de personalidades artísticas que há na raça negra. Todos os nossos músicos tinham sangue africano. As nossa melhores canções são frutos da nostalgia, da ternura, da bondade do preto,. Veja o sentimento que a sua arrumadeira sabe dar às modinhas que canta. E pense na baiana! Pense no samba, no batuque, no remelexo! A revista brasileira sempre viveu de mulata, falsificada ou não. Pense em como Josefina, que nem sequer era brasileira, conseguiu transformar a cabeça da Europa, enlouquecer multidões, alucinar velhos e emproados fidalgos puro sangue. E não me venha mais falar de pouca vergonha. Olhe, acenda o seu cigarro baiano. Acenda, fume e não seja bobo.
- Fulano acendeu. Tirou uma lenta baforada. E explicou:
- Mas dá pena, não dá?
- Pena de quem, do teatro?
- Das mulatas, meu velho. Se acabando no palco. (*Progresso*, 20.08.1930).

Como se vê, mesclando humor e ironia a um diálogo fictício, a crônica referencia todos os elementos discursivos dominantes da época a respeito da arte negra: alude a personagens negras brasileiras importantes à luta abolicionista, refere-se à Mãe Preta, tematiza os componentes culturais negros dos espetáculos populares, destaca a influência de Josephine Backer nas condutas puristas, tudo em uma síntese que põe sob rasura tanto os discursos intelectuais quanto os sentimentais da época, sobre a questão racial. Note-se que, pelo viés irônico, o texto comporta a crítica à exploração dos corpos negros nos espetáculos do entretenimento. A nosso ver, uma



abordagem que capta e, de certo modo, prenuncia o que hoje vários estudos<sup>165</sup> já indicam: como a variedade dos padrões estéticos da arte teatral no gênero revista, se subordinariam, cada vez mais, aos ritmos e aos padrões de produção da indústria cultural já em ascensão na época, e que culminariam com as *féeries* dos Teatros de Vedetes e as fitas de chanchadas, nas décadas de 40 e 50, e também com o seu esgotamento.

#### **Cena 4.2.2 – Mãe Negra, Mãe Preta: metáfora da “democracia racial”**

Diversos estudos<sup>166</sup> têm apontado que, no decurso do século XX, o termo “democracia racial” passou a denotar um tipo particularmente brasileiro de inclusão racial – baseado na celebração de uma história de mistura racial e cultural disseminada e na ausência (no período pós-emancipação) de leis que discriminassem com base na raça. Tanto o termo quanto o conceito são frequentemente identificados com os escritos de Gilberto Freyre nos anos 1930, embora “democracia racial” também seja comumente usado para se referir a ideologias de harmonia racial que remontam ao século XIX.

Nas décadas de 60 e 70 o termo adquiriu conotação negativa quando intelectuais, ao lado de um movimento negro brasileiro revigorado, denunciaram veementemente a democracia racial como um “mito”<sup>167</sup> – uma ideologia insidiosa que servia para velar o racismo da sociedade brasileira, impedindo a mobilização para combatê-lo

Nas últimas décadas, no entanto, Schwuarcz (2012), Paulina (2014), Gomes (2007) registram que vários estudos<sup>168</sup> questionaram as descrições anteriores da

<sup>165</sup> Entre eles, a revisão crítica sobre o teatro de revista feita por Neyde Veneziano em *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

<sup>166</sup> SCHWUARCZ, Op. cit. 2012; PAULINA, 2014, In: PETRÔNIO, Domingues, GOMES, Flávio, op.cit.2014, pp.301-3012; GOMES, op.cit. 2007, pp. 36-50.

<sup>167</sup> Alguns dos primeiros acadêmicos a promoverem essa visão foram cientistas sociais brasileiros, notadamente o sociólogo Florestan Fernandes e seus alunos, cujos estudos documentaram as desigualdades raciais disseminadas e persistentes na sociedade. Nos anos 1970 e 1980, a denúncia da democracia racial como “mito” se tornou uma característica central do ativismo negro brasileiro (Nascimento, 1978) *apud*, PAULINA, 2014. E mais especificamente associando uma ideabilidade do movimento negro brasileiro a tal ideologia, HANCHARD, (1994) *apud* GOMES, 2007, p.37.

<sup>168</sup> Muitos acadêmicos brasileiros, alguns deles instalados na Europa, opuseram-se firmemente a algumas tendências da perspectiva revisionista, acusando-as de impor definições norte-americanas de raça e política racial a um cenário brasileiro muito diferente (Bourdieu e Wacquant, 1999; Bairros, 1996; Fry, 1995-1996; Fry, 1996; Da Matta, 1997; Risério, 2007; Silva (1998). . Uma gama mais ampla de reações brasileiras a essa polêmica aparece na edição especial de *Estudos Afro-Asiáticos* v. 24, 2002 *apud* PAULINA, 2014, pp.301-320.

democracia racial como aparato de controle social uniforme, atuando de cima para baixo. Sob vários aspectos, esses acadêmicos mostraram como pessoas de diferentes contextos raciais e sociais compreenderam, moldaram e usaram a noção de inclusão racial brasileira ao longo do século XX. Ao revelar ideologias de harmonia racial sendo construídas tanto de baixo quanto de cima, esses estudos ajudaram a minar a distinção binária que animou grande parte dos estudos anteriores sobre democracia racial.

Pesquisas recentes demonstram que as ideologias de inclusão racial são poderosas precisamente porque contêm, ao mesmo tempo, elementos de mito e de realidade. Constituem um espaço de contestação e negociação, uma linguagem comum e um conjunto de ideias estrategicamente construídas como ideias partilhadas por meio das quais brasileiros de diferentes contextos articularam noções concorrentes de cidadania e pertencimento no século após a abolição (PAULINA, 2014).

Assim, à luz dessas referências, entendemos que Companhia Negra de Revistas e sua apoteose contribuíram para o debate sobre a questão racial no Brasil, inserindo-se na multiplicidade de significados em disputa sobre a simbologia da “Mãe Preta”, no contexto dos anos 20.

Nesse sentido, em uma perspectiva comparada, identificamos “as vozes” dos discursos de 26 na obra de Gilberto Freyre, particularmente os parágrafos iniciais do Capítulo IV, “O escravo negro e a vida sexual e de família do brasileiro”, com o qual estabelecemos algumas relações de interseções discursivas.

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo- há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil- a sombra, ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota do africano. Na ternura, na mímica, excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto, no ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra, Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho -de -pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama -de- vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi nosso primeiro companheiro de brinquedo. (FREYRE, 1987, p. 307.).

A obra de Gilberto Freire tem sido destacada entre as grandes contribuições aos estudos sobre a formação cultural brasileira. Das múltiplas polêmicas originadas de suas formulações teóricas sobre a mestiçagem e a “democracia racial”, em torno das quais se formou um embate a respeito da criação de um “mito” como estratégia das elites brancas para dissimular as desigualdades sociais e raciais no Brasil, pressupostos hoje já questionados, alguns aspectos se avultam ao nosso campo de interesse. Um deles diz respeito aos destaques de suas descrições sobre as relações de intimidade entre os escravos e a casa grande, em especial os laços sentimentais tecidos que compreendem mães pretas e seus filhos brancos. As negras velhas, mães-pretas, amas-de-leite, sinhamas têm, na teoria do autor, um papel capital na formação da cultura mestiça brasileira. As “Mães-Pretas”, de acordo com ele, são descritas não só como privilegiadas mediadoras culturais, mas, sobretudo, como produtoras de elementos formadores da nação brasileira, responsáveis, muitas vezes, por moldar o caráter e o temperamento de seus filhos brancos, bem como pelas marcas genéticas da mestiçagem produzidas “ao ranger da cama-de-vento”.

Pelos exemplos apresentados, então, é possível identificar uma homologia no discurso cultural e ideológico entre Benjamim Costalat, Coelho Neto e Gilberto Freyre: todo um aparato verbal recorrente ao imaginário da infância (de meninos brancos e abastados, claro) aos tipos e aos sentimentos revelados, evocando a nostalgia de experiências particulares, mas em continuidades compartilhadas pelo elemento comum, que as inseria no passado hierárquico e escravocrata: “uma visão de cima”.

Esses aspectos são reforçados, em várias passagens da obra, da qual destacamos um trecho no mesmo capítulo:

Mas aceita, de modo geral, como deletéria a influência da escravidão doméstica sobre a moral e o caráter do brasileiro da casa grande, *devemos atender às circunstâncias especialíssimas que entre nós modificaram ou atenuaram os males do sistema. Desde logo salientamos a doçura nas relações senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América.*(grifo nosso.)

A casa-grande fazia subir da senzala para o serviço mais íntimo e delicado dos senhores uma série de indivíduos – amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos. Indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não de escravos mas o de pessoa da casa. Espécie de parentes pobres nas famílias europeias. À mesa patriarcal das casas-grandes sentavam-se como se fossem da família numerosos mulatinhos. Crias, Malungos. Muleques de estimação. Alguns saíam de carro com os senhores acompanhando- os aos passeios com se fossem filhos.

Quanto às mães-pretas, referem-se às tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias

patriarcais. Alforriadas, arredondavam-se quase sempre em pretalhonas enormes. Negras a quem faziam todas as vontades: os meninos tomavam-lhes a bênção; os escravos tratavam-nas de senhoras; os boleiros andavam com elas de carro, E dia de festa, quem as visse anchas e enganjentas entre os brancos de casa havia de supô-las senhoras bem nascidas; nunca ex-escravas vindas da senzala. (FREYRE, s/d p.371).

Na visão do autor, “a doçura nas relações entre senhores com escravos domésticos” era evidência “das circunstâncias especialíssimas que moldaram e atenuaram os males do sistema”, isto é, uma prova de convivência harmoniosa entre os senhores e escravos, da qual as mães pretas, em dias de festa, pareciam “senhoras bem nascidas”. Dessa visão, deriva outra questão que se articula ao nosso tema: a da “metáfora da harmonia racial”, posteriormente sintetizada na metáfora da democracia racial” como formulações teóricas privilegiando uma visão de cima dos fenômenos sociais, como se os processos de mediações culturais se produzissem apenas pelos intelectuais e pela elite, cabendo à camadas populares o mero papel de espectadores.

Como exemplo, podemos lembrar aqui que Gilberto Freyre foi espectador de *Tudo Preto* e apreciou o que viu. Esse fato é relatado por Hermano Vianna em sua obra *O mistério do samba*, cuja questão central é demonstrar que diversos intelectuais que produziram reflexões privilegiando a ideia do Brasil como um país mestiço tiveram as suas concepções influenciadas por seus contatos pessoais com a “cultura popular”. O ponto de partida é o encontro entre o intelectual e os músicos populares Pixinguinha, maestro do espetáculo, Donga e Patrício Teixeira, o qual teria inspirado as formulações teóricas que resultariam na visão freyriana do Brasil como paraíso racial, uma “democracia racial”. Contudo, na visão de Vianna, apenas o intelectual exerceria o papel de sujeito; aos músicos populares seria reservado o papel de “inspiradores” de uma reflexão sobre a nação, “mediados” pela postura esclarecida de alguns intelectuais (GOMES, 2004, pp.376-377). Poder-se-ia questionar, com base no recorte que já expomos, se, naquela noite, apenas Gilberto Freyre teria relacionado o que via e ouvia com uma visão da nacionalidade brasileira, visto que *Tudo Preto*, sua apoteose, as músicas de Pixinguinha, além do debate dos ativistas negros na imprensa, apontavam, explicitamente, para um público amplo e diversificado, a noção de que os descendentes de africanos constituíam o núcleo do caráter brasileiro.

De qualquer forma, o importante é apreender que, naqueles anos 20, a questão da identidade nacional não fazia parte apenas das reflexões dos intelectuais, o tema era uma questão presente no cotidiano de todos, inclusive no que se relaciona aos “de

baixo” que negociavam, com suas práticas culturais e ”modos de fazer”, novos sentidos ao debate sobre as relações entre raça e nação.

Afinal, e a campanha pela construção do monumento à Mãe Preta?



Sabe-se, pelos dados levantados por Orlando Barros (2005, pp.280-281) e a partir do que foi possível cotejar nos artigos de jornais, que a campanha iniciada em 26 por uma elite, devidamente endossada por artistas, jornalistas e ativistas negros, além das arrecadações consideráveis de dinheiro e adesões vindas de todos os recantos do Brasil, deu ensejo a diversas comemorações, tanto nas celebrações da Abolição, quanto nas da Lei do Ventre Livre, articulando, inclusive, manifestações de diversas instituições da sociedade: Liga da Defesa Nacional, Associação Comercial, grêmios literários e estudantis, igrejas etc. Entretanto, o tempo passava, chegando a campanha ao seu quarto ano de vida, ao fim de 1929, sem que questões práticas para a construção do monumento, a cargo da comissão “sonolenta” chefiada por Coelho Neto, fossem encaminhadas. Em carta aberta de “Vagalume”, renomado jornalista da época, dirigida a Cândido Campos, em 17.09.1929, sob o título “E o monumento?”, publicada em *O Clarim da Alvorada*, o jornalista perguntava se foi esquecido que a Mãe Preta

<sup>169</sup> “A Mãe Preta da situação”. Carnaval - Toma, mãe preta. Devolvo-te o teu filho para que aguentes o resto do ano! *Caretta*, 28.02.1928.

amamentou e afagou no seu “seio negro os brancos que roubavam aos pretos a própria gota de leite” e apelava ao diretor de *A Notícia* que não deixasse morrer a ideia, inserindo também, em sua carta, uma crítica severa aos responsáveis pela campanha:

[...] Por que não haveis de ser o dínamo que movimenta a comissão Por que não despertá-la da condenável letargia a que se condenou? Vamos, meu caro amigo, dizei a Coelho Neto, que o Brasil espera que ele cumpra o seu dever como presidente da sonolenta comissão de medalhões... Há verdades que não devem ser ditas... Fiz mal em dizê-las nas linha acima.

Em todo caso- *Veritas super omnia!*<sup>170</sup> (*O Clarim da Alvorada*, 28.09.1929, *apud* BARROS, 2005, p.281).

Quem sabe Coelho Neto e a “comissão de medalhões” não tenham despertado de sua sonolência justamente por que o monumento se “desviou” de seu sentido original, o das mães de leite “pacíficas” e “ubérrimas”, para um marco de reivindicações de direitos e inclusão social?



De todo modo, após sofrer uma morte lenta no Rio de Janeiro no fim da década de 20, e passar por um longo período de disputas entre os ativistas negros, em meados de 1950, finalmente foi construído um monumento à Mãe Preta. O projeto foi revivido nos anos pós-guerra por membros do Clube 220, agremiação negra paulistana que propôs construir o monumento em sua cidade. Em 1955, após um concurso público, o tão desejado monumento à Mãe Preta foi inaugurado no largo do Paissandu, São Paulo, ao lado da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

<sup>170</sup> “A verdade acima de tudo”. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Era de se esperar que os ativistas negros que se empenharam nas campanhas pela Mãe Preta nos anos 20, recebessem o monumento com alegria. Mas, pelo que se tem notícia, a estátua, considerada fundamental em décadas anteriores, não agradou aos ativistas em meados dos anos 1950.

Talvez porque, como Leite<sup>171</sup> recordou em suas memórias, o monumento retratasse a Mãe Preta em uma linguagem realista exagerada (traços grosseiros, quadrados, mãos e pés grandes demais), o que ele considerou um insulto aos brasileiros negros. Para além das avaliações estéticas, no entanto, o fato de que o monumento não conseguiu conquistar a simpatia e a atenção da imprensa negra indica como haviam mudado as estratégias e as prioridades dos escritores negros desde os anos 1920. Mas essa já é outra história.

Por fim, o que se pretende ressaltar é que, trazendo à cena uma apoteose à “Mãe Negra”, De Chocolat transpõe para a forma estética da peça, por meio de sua escrita cênica revisteira, os variados significados e as disputas em torno da experiência de um passado ainda recente, que, no contexto da década de 20, tornara-se uma bandeira aglutinadora de movimentos negros por sua inserção social. Assim, na campanha pela construção do monumento, endossada pelos artistas e ativistas negros, a “Mãe Preta” personificava um ideal de fraternidade interracial que demandava plena inclusão dos brasileiros negros na família nacional como retribuição por sua dívida histórica: uma “metáfora de inclusão”.

Nesse sentido, entendemos que, para além de uma simples apropriação de um debate atual, a apoteose à Mãe Negra em *Tudo Preto*, não só tenha expressado uma tomada de posição política em defesa da construção do monumento, como também uma forma de identificar a Companhia Negra Revistas e seu espetáculo negro como parte dessa metáfora de inclusão racial, sem deixar de lado a exaltação a uma brasilidade associada à cultura negra.

### **Cena 4.3 - Preto e Branco: Como eles se divertem... e como às vezes dançam...**

Durante o período de sua atuação nos palcos pelo Brasil, a Companhia Negra de Revistas encenou pelo menos cinco peças: *Tudo Preto* (De chocolat) *Preto e Branco* (Wladimiro di Roma), *Carvão Nacional* (De Chocolat e Pacheco Filho) *Na Penumbra* (De Chocolat e Lamartine Babo) e *Café Torrado* (Rubens Gill e João Daqui) e, pelo

---

<sup>171</sup> Cf. SILVA, Luiz... *E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Noovha América, 2007.

que se sabe, em todas inserindo a temática das relações raciais e da afirmação da identidade negra no debate sobre a identidade nacional. Embora não tenha sido possível localizar os textos originais das peças *Carvão Nacional*, *Na Penumbra*, *Café Torrado*, pode-se inferir sobre o tema dos espetáculos, a partir dos próprios nomes e das propagandas e críticas na imprensa.

*Tudo Preto e Preto e Branco* foram encenadas pela companhia em sua formação original, sob o comando de Jaime Silva e De Chocolat. Em fins de setembro, De Chocolat rompe a sua sociedade com Jaime Silva e forma a nova Companhia de Revistas Ba-ta-clan Preta estreando em São Paulo a peça *Na Penumbra*. *Carvão Nacional*, embora tenha sido anunciada como de autoria de De Chocolat e Pacheco Filho, estreou em São Paulo pela Companhia Negra de Revistas, com parte do elenco anterior e cenas alteradas, sob o comando de Jaime Silva, ao curso de disputas pela autoria da peça. Além do carro chefe *Tudo Preto*, adaptado para *Tudo Negro*, e de *Carvão Nacional*, a companhia encenou ainda a peça *Café Torrado*. E, com esse repertório teatral, manteve-se ativa por quase um ano, até a interdição da SBAT, como já exposto no capítulo anterior.

*Preto e Branco* estreou em 03 de setembro de 1926, também no Teatro Rialto no Rio de Janeiro. A peça não logrou o êxito esperado, apesar das críticas elogiosas e da boa receptividade inicial do público que encheu *au tout complet* o Riato: riu encantado com as “magníficas piadas” da peça e aplaudiu “deliradamente” todos os artistas, prevendo-se lotação esgotadas “nas matinês e nas duas sessões noturnas”<sup>172</sup>

Como o título anuncia, a proposta de inserir mais elementos brancos na Companhia, segundo de Chocolat, teria sido feita por interferência de Jaime Silva, o “afobado” sócio. É de se estranhar, no entanto, a postura do cenógrafo, estando a companhia ainda fazendo sucesso. Uma das possibilidades que nos faz “captar” a intenção de Jaime Silva seria o tom excessivamente racista à formação da Companhia Negra de Revistas, predominante na imprensa, e que o teria pressionado a operar as mudanças. Note-se, por exemplo, matérias de *A Rua* que, execrando a figura de Chocolat, denominando a Companhia de Revistas e seus espetáculos de “coisa vergonhosa”, mas poupando Jaime Silva do agressivo apreço: “Só sentimos que, à frente daquele negócio indefensável, esteja um nome digno de respeito como o do senhor Jaime Silva”<sup>173</sup>. Reforça essa hipótese o fato de Jaime Silva não ter manifestado resistência à interdição racista da SBAT, por ocasião dos supostos convites de viagem

<sup>172</sup> *Correio da Manhã*, 04.09.1926.

<sup>173</sup> *A Rua*, 27. set. 1926. (*Apud* BARROS, 2005, p.108).



à Argentina e ao Uruguai. É provável ainda, talvez em decorrência das hipóteses anteriores, que o estrondoso sucesso de público de De Chocolat nos espetáculos o estivesse “incomodando”, visto que, com uma poética negra e várias habilidades, De Chocolat conseguira sintonizar sua *misi-en-scène* ao texto, às danças, às músicas, na coordenação do coletivo negro; uma “projeção negra” difícil de ser assimilada. Então, apropriando-se da ideia de um “teatro negro brasileiro”, ao não assinar o contrato com De Chocolat, Jaime Silva estaria excluindo o sócio dos benefícios futuros, alcançados durante um ano de apresentações pelos palcos brasileiros. A “expropriação” de seu trabalho artístico pelo “capitalista” Jaime Silva seria sutilmente comentada por De Chocolat, em uma das inúmeras entrevistas e cartas enviadas à imprensa, para propaganda dos espetáculos, ou para se defender das perseguições racistas e disputas autorais.

[...] Meu amigo Pacheco Filho está aí para lhe dizer o que tem sido as carreiras para se levantar o “Carvão Nacional”...Tem sido uma corrida louca por causa do meu amigo e sócio capitalista Jaime Silva[...] (“Carvão Nacional- Palestra com De Chocolat”, *Correio da Manhã*, 14.09.1926. *Apud* BARROS, 2005, p.123).

Aos meus amigos, admiradores e inimigos, também declaro que deixei a direção da Companhia Negra de Revistas, por não ter querido o meu querido sócio e amigo Sr. Jaime Silva, assinar o contrato, que há muito devia estar assinado. [...] *Hodie mibi cras tibi*<sup>174</sup> (Carta de De Chocolat ao *A Pátria*, 25.09.1926. *Apud* BARROS, 2005, p.131).

[...] Antes de tudo, devo dizer que, não acredito, duvido mesmo, que o meu ilustrado, generoso e prezaríssimo amigo Sr. Pacheco Filho, consagrado coautor da revista “Me leva meu bem”...tenha andado a dizer “coisas” deste Chocolat, cujo o único valor consiste em ter sido feito com o melhor cacau, produzido pela formosa Bahia..., [...] faltou com a verdade quando disse, se é que disse, que “fora forçado a admitir De Chocolat como parceiro, para certos efeitos”.[...] O fracasso, porém, de Preto e Branco, fez com que meu afobado sócio, o pintor português Sr. Jaime Silva pedisse-me para escrever “o mais depressa possível” uma peça, pois estava convicto de que somente eu sabia escrever peças para aquela Comapanhia.[...] Em todo o caso ri melhor, quem ri por último... “Ridendo castigat mores”<sup>175</sup>.[...] (Carta de João Cândido Ferreira [De Chocolat] à coluna “Nos Teatros”, de *A Manhã*, 10.10.1926. *Apud* BARRÓS, 2005, pp.138-

<sup>174</sup> Na verdade, trata-se da expressão latina: *hodie mihi, cras tibi*. Hoje para mim, amanhã para ti. Usada nas inscrições tumulares e quando se deseja o mesmo mal a quem o causou. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/> Acesso em: 07 mai. 2018.

<sup>175</sup> A expressão latina é *castigat ridendo mores*. Corrige os costumes sorrindo. Princípio em que se fundamenta a comédia, criado por Jean de Santeuil. Disponível em: <https://www.dicionariodelatim.com.br/>. Acesso em: 07 mai. 2018.

139).

Com menor repercussão nos meios teatrais e na imprensa, e sob um clima de tensão e disputas, apresentou-se *Preto e Branco* no Rialto no mês de setembro. Entretanto, a recepção da crítica e do público ainda anunciava que havia espaço para a atuação da Companhia de Negra de Revistas. O jornalista da seção de “O Globo nos Teatros”, por exemplo, achou que a revista conseguiu obter o agrado geral, mantendo a curiosidade do público do princípio ao fim porque “não desertou, de forma que a representação transcorreu entre alegrias e risos”, também elogiou os “magníficos cenários e o guarda-roupa luxuoso”, decretando: “é revista que vai longe!”; isso, sem deixar de fazer um reparo ao gênero Ba-ta-clã da revista, o mesmo que outras companhias estavam fazendo, sugerindo “a necessidade de mudar o rumo, em breve, caso a Companhia quisesse continuar de pé”<sup>176</sup>. Um jornalista, sob o pseudônimo P., da seção “Nos Teatros”, de *A Pátria* registrou sua crítica favorável: “Os artistas pretos confirmaram a sua atuação surpreendente da primeira revista e o público saiu satisfeitíssimo com o espetáculo”<sup>177</sup>. Outro jornalista, ainda, de *O Jornal* teceu sua crítica mesclando elogios a ambíguas metáforas, registrando que “o público riu a bom rir e aplaudiu à farta”, prevendo que “*Preto e Branco* teria a mesma longa duração de *Tudo Preto*”<sup>m</sup> recomendando que, “ao contrário do que se possa supor, valia à pena ir ao Rialto” e, fechando a crítica, faz alusão à cor da maior parte da *troupe*, dizendo que a “troupe escura causou agrado”, que Deo Costa, Rosa Negra e Jandira Aimoré foram “três estrelas naquele céu de trevas”, concluindo, em tom ainda mais ambíguo, que a estreia se deu em uma “noite de branca alegria”<sup>178</sup>.

Quanto às restrições, as críticas se centram em De Chocolat, destacando o seu desempenho como ator e responsável pelo conjunto, novamente sem menção a Jaime Silva. O articulista do *Jornal do Commercio*, elogiando o guarda-roupa e os cenários, disse que “devia o espectador perdoar ao desempenho dado ao compadre por De Chocolat”.<sup>179</sup> Mais forte, no entanto, foi o que apontou Vicente Medeiros de *A Manhã*:

A troupe dirigida por De Chocolat não deveria ter esgotado a curiosidade pública pelos seus espetáculos. A sua primeira revista demorou demais em cena. Se o público que anteontem foi ao Rialto,

---

<sup>176</sup> *O Globo*, 04.09.1926 (*Apud* BARROS, 2005, p.119).

<sup>177</sup> *A Pátria*, 04.09.1926. (*Apud* BARROS, 2005, p.119).

<sup>178</sup> *O Jornal*, 05.09.1926. (*Apud* BARROS, 2005, p. 119).

<sup>179</sup> *Jornal do Commercio*, 04.09.1926 (*Apud* BARROS, p. 120).

se era o mesmo que aqui viu a dita peça, voltou lá prar ver um novo trabalho. E este é de enorme decepção. Nada tem de interessante. Como trabalho teatral está abaixo da crítica. E depois, o artista Chocolat, que está sempre em cena, não sabia o que dizer. Ao contrário da outra revista, de sua autoria, onde havia umas coisas de espírito, em que ele fazia rir bastante. (*A Manhã*, 05.09.1926. *Apud* BARROS, 2005, p.120).

### **Cena 4.3.1 – Prólogo à curiosidade**

Considerando as questões em pauta, em nosso recorte analítico-interpretativo sobre *Preto e Branco*, cabe um “prologo à curiosidade”. Ao confrontar o texto *Preto e Branco* com as apreciações sobre o espetáculo, chamou-nos a atenção como o primeiro ato da peça guarda muita semelhança com a estrutura, diálogos, aproximações com a oralidade e questionamentos versejados, típicos da poética de De Chocolat, reconhecido poeta, cançonetista e dançarino. Não por acaso, a nosso ver, a peça é caracterizada como “*feèrie revista baile*”, o que explica a predominância de coros e bailados no espetáculo. Outra questão curiosa é que, no referido ato, a alegoria “Entranha da Terra”, simbolizando “a terra Brasil”, apresenta as suas principais riquezas, com destaque para a personagem “Carvão Nacional”, o nosso “ouro negro” cobiçado pelo estrangeiro, também o título e o suposto personagem principal da peça “Carvão Nacional” de De Chocolat e Pacheco Filho. Além disso, mesmo se levando em conta o caráter multifário do texto de revista, o segundo ato da peça apresenta um distanciamento temático em relação ao anterior, com cenas nas quais prevalecem esquetes em torno de desencontros amorosos e flertes, retomando-se a questão da brasilidade somente na apoteose final da peça. E, embora não tenhamos elementos concretos para afirmar, não nos parece absurda a ideia de que *Preto e Branco* tenha sido feita a quatro mãos. Na linha desse prólogo curioso, arriscamos supor que, naquele momento, as tensões com as disputas autorais, a insegurança da sociedade com Jaime Silva e as perseguições racistas da imprensa desestimularam De Chocolat a reivindicar os seus direitos de coautor. Outro aspecto que merece destaque é que uma das convenções da tradição do teatro popular é “a desapropriação” ou “o roubo de cenas inteiras” de outros textos – os autores costumavam mesclar cenas de outras revistas, agrupar músicas e esquetes de autores variados, uma prática de elaboração artística, uma miscelânea de parcerias, às vezes não bem-sucedidas. Corrobora a nossa curiosidade analítica, o que explica Beti Rabeti em *Teatro e Comichidades 2: modos de*

*produção do teatro ligeiro carioca.*

[...]

Fato é que, tanto para questão mais ampla- *modos de produção* artística popular- como para o recorte em torno do gênero teatral cômico [...] a busca de *procedimentos*, de *atuações* que, demarcadas pelas circunstâncias determinantes das companhias populares de diversão, pode se configurar como mecanismos autorais, criadores, de reaproveitamento ou rebaixamento, de dissimulação ou inversão do que se erige como norma ou modelo de conjuntura histórica social de produção artística teatral nas primeiras décadas do séc. XX - devendo se encaixar numa incipiente indústria do divertimento que na cidade vinha se instalando- se traduzisse na criação de tão “inúmeras” quanto “pouco permanentes” companhia empresariais de teatro, duráveis, no entanto , a partir do mecanismo/ recurso de variar elenco.[...] Mercado incipiente e necessidade de sobrevivência: determinantes conjunturais de uma prática de arte popular cujos mecanismos de operação , em suas várias instâncias, vão de uma flexível formação/ durabilidade na constituição da empresa a um interno jogo de intercâmbio de papéis a partir de estabelecimento de módulos fixos nas práticas dramatúrgicas e atoriais. (RABETI, 2007, pp.55-56).

#### **Cena 4.3.2 – Preto e Branco em cena**

O datiloscrito de *Preto e Branco* caracteriza a peça como *Fèerie* Revista Baile, sendo estruturada em 2 atos, 18 quadros e 2 apoteoses, com original de Wladimiro Di Roma, cenários de Jaime Silva e música do maestro Lírio Panicalli A peça estreou em 03 de setembro de 1926 no Teatro Rialto, sendo apresentada pela Companhia Negra de Revistas, com *lisi-en-scène* de De Chocolat, que nela também atua como ator, dançarino, cançonetista e *compèr* no espetáculo. Segundo informações da imprensa<sup>180</sup>, faziam parte do elenco: Jandira Aimoré, Dajanira Flora, Rosa Negra, Deo Costa, Guilherme Flores, Mingote, Waldemar Palmier e um corpo de ensemblistas e bailarinas *Negroless Gril's*, com marcações coreográfica do professor Alejandro Montenegro, orquestra sob o comando maestro Pixinguinha e ainda um figurino de 300 luxuosíssimas *toiletts* e cabeleiras em fios de prata produzidas pelo cabelereiro D'Assis.

Abrindo o primeiro quadro (cortina), apresentam-se as “Mineiras” contextualizando o cenário em que vai se desenvolver a alegoria na cena seguinte. O segundo quadro se passa nas entranhas da terra, no interior de uma mina, repentinamente invadida por um sujeito curioso que cai em seu interior, por um buraco ao tropeçar em um cascalho. Logo detectado pela “Entranha da Terra”,

<sup>180</sup> *Jornal do Brasil* [propaganda] e a coluna Palco e Salões, 02.09.1926 (*Apud* BARROS, 2005, p.117).

aparentemente ameaçadora, o personagem “Chico Curioso” entabula conversa, na tentativa de ser reconduzido com vida ao exterior, supostamente querendo levar consigo alguns minerais valiosos. Após uma copla de apresentação sobre o seu valor, por “gerar riqueza”, por “ter a força da natureza” e o poder máximo: “ser a protetora da humanidade,” a grande Mãe, a “Entranha da Terra”, apesar de zangada pela invasão, apresenta-lhe seus filhos, os metais preciosos: o Ferro, o Aço, o Ouro, a Platina e, por fim, o Carvão Nacional.

### **1º quadro – Cortina MINEIRAS**

#### **Mineiras**

As mineiras

Bem faceiras

Aqui vamos, sem demorar

Mui ligeiras

E lampeiras

Carvão nacional cavar

[...]

Com a picareta assim na mão

E este lindo olhar encantador.

Somos, podem crer, e sem questão

As cavouqueiras ideais do amor!

#### **Uma Mineira (destacando-se)**

Para uma mina explorar,

Seja de prata ou de carvão

Melhor não poderão achar,

Do que a Mineira que vendo estão

#### **Coro**

Com a picareta assim na mão

E este lindo olhar pesquisador,

Somos, podem crer, e sem questão,

As cavoucadeiras ideais do amor

### **2º quadro - Fantasia - NAS ENTRANHAS DA TERRA**

#### **Entranha da Terra**

(**Fora**) Quem é que ousa devastar os meus domínios?

#### **Curioso**

(Amendontrado) Passo, seu compadre!...que vós de bombardino rachado! (Alto) Não é

ninguém... sou eu... o Chico Curioso!

### **Entranha da Terra**

(Fora) Não conheço, nem quero conhecer... Espera um pouco que já vaes pagar caro a tua ousadia.!

### **Curioso**

Bonito! Agora sim, vou ser assado com tripa e tudo! Vendo entrar a Entranha da Terra, cai de olhos aterrorizados, com voz sumida, (a parte) Valha-me o santo de minha devoção!

### **Entranha da terra**

Ergue-te, Oh! Mísero mortal eu não sou fantasma! Ouça, e saiba quem sou:

Sou a maga entranha da Terra,  
Geradora de toda a riqueza,  
Pois dentro de mim se encerra  
A força da...Natureza  
Em meu seio só poder existe  
No mistério que oculto  
Segredos que ninguém resiste  
Quando a ambição toma vulto.

### **Refrão**

Gloriosa  
Tentadora,  
Eu dou força, alento a vida  
Tão formosa.  
Sedutora.  
Sou da terra a Entranha querida  
Sou a bela,  
Produtora  
Tudo é belo dentro de mim  
Que me creio  
Protetora  
Da humanidade, Mãe enfim.  
(Fala) Agora que já sabes quem sou, apresenta-te

### **Curioso**

Ah, A madama quer saber... Ouça!  
Chico Curioso eu sou chamado,  
Por ser um cabrinha abelhudo,  
Desde o berço fui fadado

Para meter o nariz em tudo  
 Pois eu o meto em toda a parte  
 Onde mo permitem de o meter,  
 Com muito jeitinho e arte  
 Para tudo conhecer.

### **Refrão**

Sempre furando  
 E espreitando  
 Uma brecha para me arranjar  
 Eu vou cavando  
 Sem saber quando  
 Poderei a vida ajeitar.

Fura daqui  
 Mexe daí  
 Sempre com arte, muito fogoso,  
 Ora está aí  
 Bem justo ali  
 Chico Abelhudo, o curioso.

[...]

### **Curioso**

Compreendo! Mas agora que cá estou, crieo que não haverá mal algum em que eu meta o nariz a examinar as tão faladas riquezas que ocultas.

### **Entanha da Terra**

E se eu o não permitir?

### **Curiosos**

Se pedir-te com certo jeito, tenho certeza que não me negarás essa satisfação.

### **Entranha da Terra**

(Depois de curta reflexão) Está bem. Em parte satisfarei o teu pedido porque simpatizei contigo. Vais admirar os metais preciosos! (entram os metais) Aí os tens!

### **Metais preciosos**

Eis aqui os variados metais  
 Das entranhas da terra nascidos  
 Somos fascinantes, gentis, ideais,  
 Pela humanidade apetecidos.  
 Ferro, Aço, Ouro e Platina.  
 Somos de raríssimo valor

Filhos nós somos, sim desta mina,  
Cheia de mistérios e resplendor

**Refão**

Da Natureza  
Eis a riqueza  
Que ao progresso força lhes dá  
Poder, beleza,  
Toda grandeza  
Em cada um de nós encontrará!  
Bem explorados,  
Metais amados  
Darão a vida a sedução  
Pois desejados  
E procurados  
Com toda ânsia e sofreguidão.

**Entranha da Terra.**

(Apresentando) Aí tens o Ferro.

**Curioso**

(Examinando-o) Realmente é gracioso. Mas com ele não quero graça! Tenho-lhe respeito. Negócios com o ele é perigoso e eu dou sempre o “ferro” com o dito...

[...]

**Entranha da Terra**

Nada! Deixemos de história e (aos metais) É melhor que vão para os vossos aposentos!

**Curioso**

(Tentando acompanhá-la) Vou ver se descubro a toca onde eles se aninham.

**Entranha da Terra**

(Agarrando-o) Isso nunca! É vedado entrada nesta casa de pessoas estranhas.

[...]

**Entranha da Terra**

(Estremecendo) Alguém tenta romper o meu corpo! Sinto como picadas estranhas! Qual o temerário que tenta profanar-me?

Ao F. Descloca-se um grande bloco, deixando aparecer uma personagem que vem para a cena agitado e agarrando-se à Entranha

**Curioso**

Quem é esse marmanjo?



**Entranha da Terra**

Um dos meus filhos (Apresentando) O Carvão Nacional.

**Curioso**

Mas porque é que ele está tão apavorado?

**Carvão**

É porque querem me levar para o sacrifício.

**Curioso**

Sacrifício? Essa é boa! E por que?

**Carvão**

Porque dizem que nego meu sacrifício ao progresso recusando deixar-me queimar nas fornalhas.

**Curioso**

Mas isso não é motivo... bastante para...

**Carvão**

Não é motivo, mas que querem?

Por todos ouro negro sou chamado

Pois que sou Carvão Nacional

Já sou proclamado

Ao estrangeiro igual

Filho de um solo bem fadado

Tenho o nome bem cotado

Pelo mundo sou querido

Bruto ou moído

Pedra ou coke

Dou toque

Tenho brilho

Ideal e divinal

Sou Carvão Nacional

Sendo ao estrangeiro sempre igual.

(Súplice, agarrando-se à Entranha) Não deixe que me levem.

Tem piedade deste seu filho!

**Entranha da Terra**

Sossega, meu filho! Não irás (Com rancor). Mas vou vingar-me (Aparecendo o Grizá) Que o Grizá venha em nosso auxílio (Ouve-se um grande ruído semelhante ao ribonbar dos trovões). Após entra o Grizá (O Grizá executa um ligeiro bailado). Após o qual faz um sinal e a mina explode a obedecer-lhe.

O quadro representa por meio da personificação da “Enranha da Terra”, com o seus mistérios e riquezas, uma alegoria da terra-Brasil. No início, a personagem apresenta-se de forma mais genérica. No transcorrer do quadro, porém, a “Enranha da Terra”, alegorizada como mãe de seu filho dileto, o Carvão Nacional, revela sua identidade brasileira. Ao apresentar as suas características e qualidades, o Carvão Nacional vai situando o tema no contexto, mostrando a sua importância econômica para o país como “ouro negro” e a cobiça do estrangeiro por nossa riqueza natural. Note-se que a alegoria nacionalista é reforçada, quando o Carvão Nacional se diz ser “um filho de solo bem fadado”.

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais, pelo que também tem afinidades com a parábola e a fábula. A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de carácter moral<sup>181</sup>.

Como recurso discursivo e cênico, a alegoria é muito utilizada no Teatro de Revista. Naquele momento histórico, os recursos alegóricos vão impulsionar as representações nacionalistas e a construção de uma imagem de Brasil, que se desejava forte, moderno e civilizado. A alegoria podia ser usada em quadros de exaltação, como a apoteose final dessa peça, servindo muitas vezes a celebrações ufanistas sobre a nação e o povo brasileiro. Entretanto, em seu uso mais corrente, segundo Neide Veneziano:

[...] a revista brasileira institucionalizou a alegoria como elemento dessacralizado, a serviço da sátira. Menos universal, mais característica. Menos Bem, Mal, Poder, Inveja. Mais pidaíbas, doenças, golpes do baú, malse em profusão” (VENEZIANO, 2013, 198).

Nesse sentido, a alegoria como técnica revisteira se distingue daquela usada pela tradição teatral. Em geral, na revista brasileira, a alegoria ao funcionar como alusão às situações de nossa instabilidade econômica e social, se transformava em mais um elemento de escracho. Não vinha para ensinar, mas para brincar, para fazer rir. O sentido abstrato da alegoria era logo decodificado pela plateia, que se interessava tanto pela comicidade quanto pelo seu aspecto crítico (VENEZIANO, 2007, p. 198).

---

<sup>181</sup> CEIA Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Verbete Alegoria. Disponível em: <http://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Outro aspecto importante que se pode apreender do quadro, é que a alegoria tem o sentido de orientar a revista para o que Bahktin caracteriza o “baixo” corporal e material. Essa orientação pode ser destacada na apresentação das “Mineiras” em que o duplo sentido é jocosa e sexualmente construído a partir das palavras “picareta”, na “Entranha da Terra” que se adjectiva de “sedutora”, “tentadora”, que “guarda mistério oculto e segredo que ninguém resiste”, com a entrada do “Ferro” do qual o Curioso quer distância:

Além dessa orientação para baixo, presente nas diversas formas e imagens da alegria popular e do realismo grotesco voltado para o riso, ela também é própria das lutas, brigas e golpes, construindo uma crítica social. Eles reviram, lançam por terra, enterram, ao mesmo tempo são criadores, prontos ao renascimento. Reforça essa premissa, a última cena da alegoria da “Entranha da Terra”, em que ela explode e se destrói para preservar as suas riquezas, apontando para o seu renascimento, como “Alma Nacional” na apoteose do segundo quadro. Segundo Bakhtin, o rebaixamento:

[...] é o princípio artístico essencial ao realismo grotesco, todas as coisas sagradas e elevadas são aí reinterpretadas no plano material e corporal [...] não têm caráter relativo ou de moral abstrata [...] tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo que o absorvem e dão a luz. Tudo que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal, para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 2010, p.325).

Nesse cenário, entre os múltiplos sentidos possíveis, entendemos o Carvão Nacional como representação da raça negra, tematizada na cena, afirmando a sua identidade brasileira. No contexto dos anos 20, o negro era ainda considerado um entrave ao progresso e uma marca do atraso cultural que impedia a inserção do Brasil no “concerto das nações” civilizadas, uma concepção avalizada pelo cientificismo eugênico predominante nos meios acadêmicos. O quadro sugere uma associação entre o Carvão Nacional e o negro que nega o sacrifício à situação de exclusão que a República impunha a significativa parcela da população. Mesmo acusados de negar o auxílio ao progresso, o Carvão Nacional, assim como o negro, estavam dispostos a resistir à exploração surgida com da nova ordem.

Essa associação remete também a diversos registros pejorativos na imprensa para caracterizar os afrodescendentes: uma raça “negra como carvão” e que, de certa forma, o quadro tenta desafiar.

Nessa perspectiva, importa registrar a representação de Chico Curioso. A

personagem funciona na revista como *Compère* fazendo as articulações entre os quadros e convocando a atuação de outros personagens. Note-se que Chico Curioso é concebido com uma mescla de traços típicos: o bufão que “mete o nariz em tudo”, transgredindo limites, subvertendo, “espreitando uma brecha para me arranjar”, guardando raízes na tradição popular cômica; o Eleguá<sup>182</sup> travesso e voluntarioso, das raízes africanas; e o do malandro astuto e malemolente, o malandro carioca, elemento marginal que, nas décadas de 1920 e 1930 do século XX, desafia os processos de massificação impostos pelos novos rumos do capitalismo e o avanço dos modelos sociais burgueses - “eu vou cavando, sem saber quando poderei a vida ajeitar”. Esse sujeito, geralmente representado como um homem dotado de ginga, malemolência e potencial criativo, “fura daqui, mexe daí, sempre com arte, muito fegoso” é avesso às imposições das sociedades modernas, que lançam seus membros em uma luta constante pela sobrevivência no universo da rua.

Pensamos caber aqui, ainda, algumas considerações no sentido mais amplo da constituição destes “tipos” negros, no que está subjacente à representação do negro na cultura popular negra, identificadas lucidamente por Stuart Hall. Segundo o teórico, há questões complexas que envolvem os repertórios da cultura popular negra. Nas dispersões irreversíveis da diáspora, os repertórios foram *sobrederminados*, tanto parcialmente por suas heranças culturais, quanto pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. Assim, a apropriação, a cooptação e a rearticulação seletiva de padrões culturais dominantes conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e manerias de falar, bem como aos meios de sustentar o companheirismo e a comunidade (2011, pp. 324-325). Isso significa uma estética diaspórica em que não há formas puras.

Todas as formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam as fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes

---

<sup>182</sup> *Eleguá* é uma das deidades da religião iorubá, é o dono dos caminhos e do destino, é o que abre ou fecha o caminho para a felicidade. É muito travesso. Seu nome significa o príncipe mensageiro. Os filhos de Eleguá são muito hábeis e inteligentes, mas pouco constantes em suas iniciativas e propósitos. Muito dados a minimizar e a divergir, podem chegar a tocar no limite entre a legalidade e o que é ilegal e fraudulento. Não obstante, sempre serão encantadores e muito propensos a desenvolver suas funções dentro de altos cargos empresariais ou políticos. É o ORIXÁ que nos abre as portas até as realizações e não obedece mais que sua própria vontade. Dança e se comporta como um menino faz careta e inventa jogos; nunca está quieto. Disponível em: [http://ifanilorun.com.br/?page\\_id=899](http://ifanilorun.com.br/?page_id=899). Acesso em: 20 mar. 2018.

e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. [...] Essa marca da direferença *dentro* das formas da cultura popular negra- por definição contraditórias-é carregada pelo significante “negro” na “expressão cultura popuar negra” (HALL, 2011, p.325).

Essa representação de Curioso será reforçada ao longo da revista, especialmente nos quadros “Novo Antigo” e “Bom Souvenir”.

### **3º quadro - Cortina - VAMOS LÁ**

Pequena cena em que Curioso, saindo das entranhas da terra com a explosão, encontra abelhas que estão a caminho do apiário.

### **4º quadro – Fantasia - CORTIÇO**

Um apiário em que as abelhas fazem um grande bailado. A cena é descrita pela rubrica: “A cena representa um campo fantástico de apicultura. (?) dois grandes cortiços dos quais a seu tempo sairão o “Favo de Mel” e a “Cera. “ ( bailarinas) Ao centro no F. Um cortiço maior do qual sairá a “Abelha mestra” ( bailarina que tomará parte no bailado). Nota- Quadro ficará entregue ao gosto artísitco e à fantasia do grande cenógrafo Jaime Silva. Grande efeito de luzes. Tomam parte do movimento o coro do quadro antecedente.”

### **5º Quadro – Cortina MELO, MELINHO, MELOSO**

#### **Curioso**

Que bela ideia que tive de visitar os cortiços! Só assim chucheí cada favo que era uma belza! E em compensação fiquei todo meloso...

#### **Meloso I**

(Tipo afeminado, porém sem exagero. Entrando) Precisa de mim? Eis-me as suas ordens.

#### **Curiosos**

(A parte) Sai marimbondo! (A Meloso) Quem diabo é você?

#### **Meloso**

(com denguiçe) Quem sou eu? Ouça meu santo!

Quando apareço assim dengoso

Meloso, Meloso

Todo empoado e com carmim

Assim, assim,

Gritam pra mim maldoso

Meloso! Meloso!

(Com denguiçe, requebrando)

O meu andar de periquito,  
De caranguejo, e de mosquito,  
Tem certo quê de esquisito  
A sacudir-me assim sestroso (com marcação)

Não me amarrotos o vestido  
Que eu fico um tanto aborrecido  
Assim, tal qual assim me vês  
Eu durmo às vezes no xadrez.

### **Meloso II**

Quando eu passo numa praça  
Meloso, Meloso!  
Neste requebro tão brejeiro  
Faceiro! faceiro!  
Ouço gritar com certa graça  
Meloso! Meloso!

O meu olhar extraviado  
Tem açúcar e tem melado  
É mesmo um favo adocicado  
Quando o fito assim dengoso (com marcação)

Não me amarrotos o vestido...  
Etc, etc.,  
(Sai fazendo trejeitos. Nota- O artista que defender este papel não o deve exagerar).

### **Curioso**

(Vendo-o sair) Ah, grande malandro! Se eu fosse troço nesta terra mostrar-te-ia com quantos paus se fazem uma canoa.

(Pausa) Não brincaria assim comigo. (Pausa) Ora essa assim. Isto parece até brinquedo de criança, mas cá com o Degas não pega nada.

Não gosto de brincadeiras... brincadeiras com alguma pequena bonita caso ela brincasse assim de leve...como eu brinco já...Mas com marmanjo? Por falar em brinquedos, já viram que moda esquisita é essa dos brincos do momento? Parecem maçanetas estilizadas.

[...]

O quadro acima, com a entrada de um personagem afeminado, caracterizado pela doçura, pelos dengos e pelo olhar extraviado, sugere uma inserção na discussão sobre gênero. A cena tematiza, com humor irônico, os tabus sociais em torno da questão de gênero não aceita socialmente. O quadro é apresentado após um bailado de abelhas que produzem o mel. Uma fantasia que parece “estender” a doçura melosa dos

favos de mel ao personagem.

Observe-se nesta cena, bem como nos demais quadros em que a personagem Curioso é a regente das vozes a serem anunciadas, uma relação entre a dialogia e os efeitos de sentidos irônicos, bem característico do teatro de revista.

Na perspectiva bakhtiniana, há uma estreita ligação entre a linguagem e a sociedade, de modo que o processo de significação resulta das estruturas sociais, incluindo-se aí a própria enunciação. Assim, o enfoque dialógico do discurso ocorre como uma espécie de posição interpretativa; o discurso bivocal surge, assim, das condições de comunicação dialógica.

A ironia é um típico discurso bivocal, nele a palavra tem duplo sentido, volta-se para o discurso como palavra comum e para um outro discurso. Na verdade, ao considerar o discurso do outro, reconhece-se o segundo contexto como meio de perceber a ironia. Segundo Bakhtin, “a segunda voz uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes.” (Bakhtin, 2010, p.168).

O texto irônico pode ser entendido como contradição: ironizar é dizer algo pelo enunciado e, portanto, remeter à enunciação, voltando-se contra ela acrescentando-lhe uma ideia oposta no mesmo instante em que ela é enunciada. O enunciado irônico é interpretado, então, como uma pluralidade de vozes orientadas nos eixos da contrariedade/ou contradição (CASTRO, 2005, p.120).

Desse modo, a partir do sentido literal de “meloso” como qualidade de quem está melado, com favos de mel, referência construída nos quadros anteriores, a cena indica um deslize de sua significação original. Um desvio na significação da palavra que, no limite, reproduz o que é tido por um “desvio social”, a homossexualidade. Da voz literal de Curioso surge a voz da personagem metaforizando seus atributos. Meloso assume-se então como personagem brejeiro, dengoso, requebrando, com denguice, isto é, se autodefinindo com “um quê esquisito”, expondo uma masculinidade duvidosa e relacionando-se ao “baixo corporal” sobre o qual nos fala Bakhtin. Nesse sentido, Meloso desestabiliza valores hegemônicos e do senso comum do que seja o gênero masculino. E pela própria voz da personagem, soam as vozes de censura, “gritam para mim maldoso”, e da perseguição/repressão por se travestir de mulher, “Não me amarrotas o vestido”, o que o leva, às vezes, “a dormir no xadrez”.

Assim, ao tematizar a questão de gênero, com uma voz dissonante, o quadro abre um debate ainda muito incipiente à época, representada na a recepção machista de Curioso.

Segundo Bakhtin, o jogo de palavras pode-se dar em qualquer conteúdo material da linguagem, em qualquer forma linguística existente, desde que se empregue uma forma concreta quando se trata de uma abstração ou um sentido literal quando se refere a um sentido figurado, o que resulta em um efeito de sentido importante: a tensão ou o elemento dissonante<sup>183</sup>.

Interessante notar as rubricas no início e no fim da cena, marcando a censura para que não haja exageros na caracterização da personagem, possivelmente para não desagradar a crítica e não afugentar o público.

Vale ressaltar que o teatro de revista era um dos espaços possíveis de negociação/ afirmação de identidades, e não só de raça, mas de gênero e também de classe social.

#### **6º quadro – BRINCOS OU MAÇANETAS**

Mulheres simbolizando brincos da moda. O quadro apresenta momentos em que coro reforça a apresentação da personagem “Brinco”. Outro quadro referindo-se à moda como vínculo com a modernidade.

#### **7º quadro - NOVO ANTIGO**

##### **Curioso**

A tal moda é caprichosa. A moda é como pessoas ingratas e insensatas. Já em 1830, usavam-se esses brincos carrapetas que com a evolução desapareceram como ridículos. No entanto, em pleno 1926, Dona Moda a leviana de todos os tempos, exhibe-os como novidade. É o novo antigo, espécie de belo horrível. Mas o que querem? É a moda! Até as danças...Todas as danças modernas são antigas, ou quando não sejam são copiadas das antigas. O *charleston*, por exemplo, é um bocado de nossa capoeira, misturado com o fandangassú e uma pose de batuque africano. Quem a dança dá a ideia perfeita dos meus vovôs quando dançavam a dança de chegada do santo à cabeça. E dizem que o mundo progride (Vendo Malaquias entrar com Chica Perna Inchada). Oh! Malaquias, por aqui o famoso mestre sala!

##### **Malaquias**

É como vê. Vou com esta “intrínseca” filha de Eva, assistir a um espalhamento de “gambias” ao qual os neófitos chamam de consurso de dança.

##### **Curioso**

Bravo! Muito bem (a Chica) A senhora também dança? Não a conhecia.

<sup>183</sup> Cf. CASTRO, Maria Lília Dias de. *A Dialogia os Efeitos de Sentidos Irônicos*. In: *Bakhtin: dialogismo e a construção dos sentidos*. (Org. Beth Brait) São Paulo: Editora Unicamp, 2005, pp.119-128.



**Chica Perna Inchada**

Chica Assunção Prazer Maravilha, conhecida nos meios “dançóricos” por Chica Perna Inchada.

**Malaquias**

Não me mates de vergonha, criatura esdrúxula!

**Chica**

Vê ... Xentes!

**Curioso**

Não se incomodes Malaquias. Sabes que eu gosto da franqueza, nada de hipocrisia.

**Chica..**

Qual é o meu? Se a morte é descanso, eu quero viver trabalhando.

**Malaquias**

Oh, “incongruêntica” e “sulfúrica” criatura.

**Curiosos**

Mas Malaquias, chegaste a tempo. Ainda há pouco eu comentava o valor das danças falando sobre o *Charleston*.

**Malaquias**

Qual *Charleston*, qual nada! A melhor dança do mundo é a nossa, não é Chica?

**Chica**

Não se “discote.”! Tudo que é nosso tem que ser superior ao dos outros.

Não há nada melhor neste mundo  
Que um maxixe bem dançado  
Ele é belo, ele é feio, ele é jacundo  
É gostoso que é danado!

**Malaquias**

A todos ele consola  
Mesmo nas portas da morte  
Pois de um velho faz ficar moço,  
E de um fraco faz ficar forte.

**Ambos**

Quem mexe, remexe,

Por si se consola.  
 Porém não se mexe  
 Senão perde a bola.

**Ele**

E quem for idoso  
 As pernas espiche

**Ela**

Num passo manhoso  
 Desse bom maxixe.

**Ele**

Quando a dama é cavalheira  
 E que o pé sabe arrastar  
 Só se finge que passa rasteira  
 E já se começa a dançar.

**Ela**

Com o passo miudinho  
 Só mexendo com a cintura  
 Seja branco ou seja preto  
 Logo perde a compostura.

**Ambos**

Quem mexe remexe...  
 Etc, etc..

Nesse quadro, sugestivamente intitulado “Novo Antigo”, estão presentes modos de vida e práticas culturais de africanos e seus descendentes. Entrando em cena, Chico Curioso reflete em voz alta sobre a moda e a sua capacidade de pôr em uso, como novidade, produtos anteriores que tinham caído em desuso por serem considerados ridículos. Curioso procura mostrar que nem mesmo as danças escapam da “roupagem” da modernidade. O *Charleston* que, segundo ele, tinha raiz africana, era um exemplo que fascinava jovens bem nascidos nos salões da Capital Federal. Interessante é que a personagem faz uma analogia de seu raciocínio sobre o *novo antigo* com o *belo horrível*, uma categoria estética originária da filosofia kantiana, retomada pelos modernistas e, possivelmente, disseminada nos meios artísticos da

época. Veja-se, por exemplo, Mário de Andrade em *Pauliceia Desvairada*<sup>184</sup>. Fica evidente que os artistas negros, naquele momento, não desconheciam, e mais, relacionavam os vínculos desse valor estético dos debates modernistas com as suas práticas culturais “primitivas”, reelaboradas e tão valorizadas pelas vanguardas. E a própria formação da Companhia Negra de Revistas e seus espetáculos negros representando valores da tradição afrodescendentes, mas também a sua inserção na modernidade reforçam essa premissa.

O *Charleston*, ritmo nascido nas ruas do Harlen, o bairro negro novaiorquino, chegou ao Brasil por volta de 1925, logo passando a dominar os salões nobres. Alguns jornais apontavam De Chocolat como o maior dançarino e divulgador do ritmo no Rio de Janeiro.

Por meio da personagem Curioso, a cena evidencia a nítida visão de que expressões culturais negro-africanas estavam sendo consumidas como produtos modernos naquele intenso processo de massificação cultural. A reflexão de Curioso aponta para as transformações e adaptações de produtos negros vindos de outras vertentes da diáspora, como o *charleston*, que, no Brasil, incorporou práticas culturais como a capoeira e o fandaguassú.

Outro aspecto interessante, que expressa a valorização da identidade negra, é o fato de Curioso identificar no *charleston* performances próprias de religiões afrobrasileiras. “Quem o dança, dá a idéia perfeita dos meus avós quando dançavam a dança da chegada do santo à cabeça”. Há também no diálogo entre o Curioso e a personagem Malaquias a ideia de que práticas da população negra eram largamente consumidas com outros nomes. Para Malaquias, o que os neófitos chamavam de concurso de dança era o “espalhamento de gambias”, expressão popular entre os negros.

A percepção de relações entre as práticas culturais negras e brasilidade também está presente no quadro por meio das personagens “Malaquias” e “Chica Perna Inchada” quando destacam, em tom humorístico, que as “nossas danças são as

---

<sup>184</sup> Referência a uma estética moderna, cujo atributo do feio artístico, ou belo horrível é questionado em *Pauliceia Desvairada* por Mário de Andrade. “Já raciocinou sobre o chamado belo horrível? É pena. O belo horrível é uma escapatória criada pela dimensão da orelha de certo filósofo para justificar a atração exercida, em todos os tempos, pelo feio sobre o artista [...] Chamar de belo o que é feio, horrível, só porque está expressado com grandeza, comoção, arte, é desvirtuar o conceito de beleza” (ANDRADE, s;d, p.24).

melhores do mundo” e que “Tudo que é nosso tem que ser superior ao dos outros”. Note-se que se aliam à caracterização das personagens, confrontando esteriótipos, o uso de formas intencionalmente anárquicas reproduzindo expressões orais do “povo iletrado” tentando imitar a linguagem culta e qualificando a dançarina por meio de um nome que aparentemente a desqualifica (de tanto dançar a pernas ficaram inchadas). O emprego desse recurso cômico se fixa menos no conteúdo do que na própria forma de expressão reiterando a estratégia do efeito humorístico criado pela própria linguagem. Muitos desses procedimentos, recorrentes nas revistas, foram se constituindo na interação e no trânsito sistemático entre o teatro musicado e as produções humorísticas das revistas ilustradas, das colunas de humor dos periódicos, das caricaturas, das Chargers. Muitas vezes, o ritmo intenso dessas produções fez com esses artistas experimentassem inúmeras formas cômicas ao escutar e filtrar a fala cotidiana das mais variadas camadas da população. Isso revela a inclinação desses artistas para captar a polissemia infinita dos nomes, das coisas e das expressões da tradição oral brasileira.

O quadro se encerra com um maxixe, atestando o jogo de sedução entre os pares e a “sensualidade da raça”, mas aqui o humor introduz um caráter democrático a essa relação: “Com o passo miudinho, só mexendo com a cintura/ seja preto ou seja branco/ logo perde a compostura”, é a desierarquização carnavalesca.

### **8º quadro Comédia - CASA SOSSEGADA**

Dona da Casa tenta alugar um quarto de sua casa de cômodos para um interessado, um Boxeur, que procura sossego. Enquanto ela tenta enganá-lo de que ele encontrou o que procurava, vão entrando em cena as personagens que habitam a casa- um músico, uma neurastênica, um funileiro, uma cantora desafinada- demonstrando que o ambiente é “um manicômio”, não tem nada de sossegado.

### **9º Quadro- Cortina OH! MULHERES!**

#### **Curioso**

(Entrando)

Eu sou capaz de apostar  
 Consigo ou com qualquer  
 Em breve solucionar  
 Em que consiste a mulher  
 Se no prazer, ?  
 ou no sofrer?

[...]

Embora astuto, Curioso revela que o olhar da mulher embaraça, perturba e que o entendimento da complexidade feminina constitui-se em um dilema ante a “ventura estranha”, e à “ventura extrema” para se conhecer os mistérios da mulher. A oposição de percepções tipo prazer/sofrer e a abordagem sobre a mulher como um ser sedutor cheio de mistérios, a desafiar a astúcia masculina, são cenas recorrentes no teatro de revista.

### 10º quadro- Fantasia TUDO BRANCO

(Girls simbolizando elegantes ao critério do ensaiador).

#### Coro

Nesta gélida temperatura  
De trinta a baixo de zero  
Há de andar a criatura  
Metida em traje severo  
Cheias de peles e arminhos  
Ou de “manteaux” bem forrados  
Para manterem-se quentinhos  
Os corpos enregelados.

[...]

Essa cena puxa a apoteose, que não é descrita, mas indicada na rubrica. “A cena apresenta um coro de “Girl’s” simbolizando elegantes, ‘a critério do ensaiador’ em uma região fria e com neve.” As *girls* encenam a necessidade de usar casacos de peles e arminhos, usos da elite branca e estranha à nossa realidade tropical.

#### Apoteose

A critério e fantasia do cenógrafo.

#### Mulheres

Coro  
Cheias de frio nessa região  
A nossa alma constante a vibrar  
Sente pulsar o coração  
E o peito ardente delira a sonhar  
E quando a neve caindo tristonha  
Vem regelar nossos corpos quentinhos  
Cheias de peles, cheias de arminhos  
Vimos nossa alma alegre, bisonha

**Homes**

Coro

(Entrando)

Sentindo frio a tremer

Sentindo frio a gozar

Como se fosse calor

Sentindo a alma vibrar

E as mulheres febris

Com seus sorrisos sutis

Trazem o calor da paixão

Lhes transportando o verão

Dá o calor sublime do amor

**Todos**

Sentindo frio a tremer

Etc, etc...

O texto original não descreve a apoteose desse primeiro ato. Entretanto, essa cena é fechada com um coro de mulheres descrevendo o frio e o gelo do ambiente externo e um coro de homens que contrapõem ao frio, o calor das emoções e da paixão do relacionamento amoroso que consegue “transportar o verão”, mesmo em condições adversas. Sabendo-se que *Preto e Branco* foi encenada pela Companhia Negra de Revistas após o sucesso estrondoso de *Tudo Preto* e que o “afobado” Jaime Silva teria interferido para “branquear” o espetáculo, pode-se perceber nas imagens sugeridas pelos coros que o quadro “Tudo Branco” é uma exaltação ao branco, assim como *Tudo Preto* foi uma exaltação ao negro. Metaforicamente, o quadro parece retratar a frieza (do elegante, do branco de elite, do cenário branco de neve), supostamente, em contraposição ao calor da paixão e do sentimento do negro.

**2º Ato - 8 quadros****11º quadro – Cortina - PAPAGAIOS DE PAPEL**

Mulheres simbolizando papagaios de papel segundo a fantasia do ensaiador.

Trata-se de uma pequena copla de apresentação sobre a personagem papagaio de papel em um bailado musical.

**12º quadro – Fantasia - A CASTELÃ E O TROVADOR**

A cena representa um pátio de castelo medieval. Um bosque (?) trepadeiras floridas. Ao descerrarem-se as cortinas o menino Alfredo Martins executará um solo de violino. Depois entra o Trovador como que divagando e pensativo, parecendo aguardar alguém.

Recorrente no teatro de revista, o quadro remete ao amor vassalo do tempo medieval.

### **13º Quadro - Cortina**

#### **Raios e Coriscos.**

Inicialmente o quadro representa um cenário idílico e bucólico da serenidade, entre o “canto dos rouxinós”, “um mundo etéreo de carícias”, “noites enluaradas”, com personagens “Raio de Sol”, “Raio de Olhar”, “Raio de Luz”. Repentinamente, em um processo de ruptura pelo desvio humorístico, pelo “solavanco” cômico, surge à cena o personagem “Raio que os partam”, remetendo a uma expressão popular, originária da fala portuguesa. Típico personagem que apronta confusão, seragaiteiro que vive a vida brejeira, sem ilusões.

### **14º Quadro – Comédia**

#### **Amor e Música**

A cena apresenta um salão de estudos em que um Professor de Música ministra aulas de solfejos a uma Discípula, cujo marido é ciumento. Durante a aula, o professor tenta seduzir a aluna a todo o custo. A discípula se esquivava do assédio e o alerta para os riscos de seu marido ciumento surpreendê-lo em tal conduta. O professor não desiste e consegue surpreendê-la com um beijo. O marido flagra a cena, e esfrega a partitura na cara do professor, expulsando-o de sua casa. Merece destaque no arranjo cômico, o uso de expressões do repertório musical, para descrever situações, inserindo um duplo sentido.

### **15º Quadro – Cortina**

#### **Martinho e Catarina (Dueto)**

Um dueto em que Martinho declara seu amor a Catarina, rogando por seu carinho. Mas Catarina demonstra a impossibilidade de corresponder ao amor de Martinho, e o desdenha a partir das distinções de raça e de temperamento. Um quadro que, com humor, afirma e valoriza a identidade negra.

[...]

#### **Catarina**

Ai! Seu Martinho! Ai! Seu Martinho!

Não poderei de ti, oh! Ter dó!

Eis bem tolinho, oh! Seu Martinho

Tu não és o meu coió<sup>185</sup>  
 Seu Martinho, Oh! Seu Martinho!  
 Eu sou crioula petulante.  
 Tu apenas um branco marchante!<sup>186</sup>

Levando-se em conta que o teatro de revista era também uma representação da realidade ligada à atualidade, esta personagem negra nos sugere que diferentemente das imagens altamente sexualizadas e submissas das mulheres negras e mulatas representadas na literatura e no imaginário social, era possível encontrar situações em que elas resistiam ao poder masculino sobre elas, dizendo não. Nesse sentido essas personagens davam ritmo ao andamento da revista e, possivelmente, por que rompiam com o senso comum, eram muito apreciadas pelo público.

### **16º Quadro - Fantasia**

#### **Flores e mais Flores**

A cena representa um jardim exótico de alta fantasia. Um coro representando as diversas flores cantam suas qualidades. Destaca-se o amor perfeito com uma copla especial.

### **17º Quadro - Cortina**

#### **Bom Souvenir**

#### **Curioso**

(Entrando) Cá estou de novo, para continuar a meter o bedelho, quero dizer, com meu jogo.

#### **Jogo Franco**

(Entrando) E faz o senhor muito bem de entrar com o seu jogo, porque lá diz o refrão: quem não joga e não bebe...

#### **Curioso**

Já sei... (Canta)... que alegria pode ter! (Noutro tom) mas isso não me explica quem é a menina.

#### **Jogo Franco**

---

<sup>185</sup> Que é bobo, tolo, ridiculamente ingênuo. Disponível em: [www.aulete.com.br/dernier%20cri](http://www.aulete.com.br/dernier%20cri). Acesso em: 20 mar. 2018.

<sup>186</sup> Homem que sustenta concubina. Em Pelotas significa cafetão. Disponível em: <https://pelotascronicasurbanas.files.wordpress.com/2013/03/vocabulc3a1rio-peculiar-de-pelotas.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2018.



Tens razão, já saberá!  
 Outrora um jogo clandestino  
 Que se fazia muito em segredo  
 Mas que por artes do... Destino  
 Foi-se o receio, perdi o medo.

Namoro era então chamado  
 Mas com o “flirt” foi um arranco.  
 Hoje bem livre e sou chamado  
 “Dernier-cri”<sup>187</sup> um jogo franco.

### **Refrão**

Na Avenida banco meu jogo,  
 No Leme, na Tijuca, no Leblon  
 De Cascadura a Botafogo  
 Sou um joguinho bem bom.  
 No bonde, no Cine e na rua  
 Qualquer outro desbanco:  
 Vestida assim quase nua  
 Eu sou bem um jogo franco!

(Enquanto Curioso canta, o Jogo baila)

### **Jogo Franco**

(Falla) Depois disto tudo quem poderá deixar de fazer uma fezinha comigo?

### **Curioso**

Por mim confesso que sou capaz de arriscar tudo para...

### **Jogo Franco**

Vem! Quem não arriscou não perdeu, nem ganhou!

### **Curioso**

Tens razão. Já que estão...franca...também estou contigo  
 ( Despede-se o Jogo Franco que sai cantando)

### **Os dois**

Namoro era então chamado  
 Mas com o “flirt”foi um arranco.  
 Hoje bem livre e sou chaamado

---

<sup>187</sup> Última moda. Disponível em: [www.aulete.com.br/dernier%20cri](http://www.aulete.com.br/dernier%20cri). Acesso em: 07 mai. 2018.

“Dernier-cri” um jogo franco

A cena reforça a tipificação de Curioso como malandro. Referenda também o jogo do bicho como um costume da moda, bem brasileiro. Criado no fim do século XIX, o jogo virou marca registrada da malandragem carioca e febre entre as camadas populares no Rio de Janeiro. Tema da atualidade recorrente no teatro de revista.

**Curioso**

(Monologando) Por esse andar, as coisas vão se tronando pretas e acho mais prudente fazermos um ponto final por estas alturas.

(Cai em meditação)

**Alma Nacional**

(Entrando) Ainda não!... Ainda tens muito que ver!

**Curioso**

Mas quem é a senhora?

**Alma Nacional**

Quem sou?... Sou a Alma Nacional e desejo que vejas o ninho onde placidamente adormecido, repousa o nosso amável Brasil!

**Curioso**

(Descobrimo-se respeitosamente) Salve Oh! alma de minha alma e leva-me sem tardança a esse ninho bendito que quero render meu preito de admiração ao gigante que desperta.!

**Alma Nacional**

(Aponta do F.) Aí tens!

**18° Quadro - Apoteose**

**Ninho de Águia**

A fantasia desta apoteose fica também entregue aos méritos artísticos de Jaime Silva e De Chcolota. Toda companhia em cena.

**Todos**

Hosanas sejam dadas ao gigante!

Que dorme o seu plácido sono sossegado

Aguardando o despertar triunfante

Evocando as glórias do passado.

Com ânimo então sereno e forte,  
 Sobranceiro, impávido e viril.  
 Ouvira os filhos seus do Sul ao Norte  
 Cantarem forte  
 Até a morte  
 Com voz gentil  
 O Céu de anil  
 O mar azul  
 O Cruzeiro do Sul  
 Do nosso imortal Brasil!

A apoteose não é descrita no texto original. Mas a cena Alma Nacional, juntamente com o coro final, pode ser apreendida como o renascimento da entranha da terra, que se renovando pelas “glórias do passado”, “pelos filhos de norte a sul”, pelo “céu de anil, mar azul, e cruzeiro do sul,” constituiu-se o Brasil gigante, forte e viril. Uma alegoria de brasilidade ufanista, republicana, que nos remete ao hino nacional e exalta um Brasil idealizado, que despertaria triunfantemente para a modernidade e a civilização.

Cabe registrar nesse arremate que, embora seja muito difícil documentar a recepção do público ao Teatro de Revista, a leitura e a análise dos textos das peças *Tudo Preto e Preto e Branco*, em conjunto com os registros da imprensa, a repercussão das críticas e os diversos embates vividos pelos artistas da Companhia Negra de Revistas, em especial, por *De Chocolat*, levam-nos a acreditar que, apesar do contexto predominantemente adverso à recepção e à inserção social do negro como cidadão integral do país, havia um público disposto a ouvir a mensagem desses artistas. Artistas, cuja “lógica operatória” das culturas populares, como bem descreve Michel Certeau, *mutatis mutandis*, pode aplicar-se a esse teatro negro de revista - a lógica do avesso e da teimosia, fundada nas práticas do cotidiano, recusando as formas do “teatro sério” e da “alta comédia” como espaço de dominação e de controle; a lógica do informal, porque utilizava as suas “táticas produtoras de significados”, conforme as circunstâncias estratégicas dos outros; a lógica do instável porque buscava a própria sobrevivência -, insistindo em trazer à cena “seus modos” de representar e de afirmar a sua arte e identidade negra socialmente marginalizada, mas simbolicamente central à produção da identidade brasileira, no contexto daqueles anos 20.



&

&& CAI O PANO &&



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como é difícil o exercício de um ponto final... Nesse momento, dor e prazer se misturam na tentativa de uma síntese que dê conta de abarcar o emaranhado de ideias, leituras, escrituras, tensões e emoções que nos tomou por completo a vida nesse percurso de estudos. Uma síntese que possa expor os resultados de uma pesquisa que buscou aliar conhecimentos teóricos e saberes vários, pertinentes ao tema, ao esforço de desentranhar das fontes e informações, às vezes precárias e desconstruídas, o que ficou esquecido no tempo e na memória do teatro brasileiro, ainda por revelar. Enfim, uma síntese que seja também um prólogo a outras pesquisas, porque, para além dos limites do que agora se apresenta, esta pesquisa é “por demais obra de amor”.

Inicialmente, queremos registrar que a problematização de nosso objeto de estudo e o conjunto analítico interpretativo, por nós empreendido acerca deles, fundaram-se, em sentido mais amplo, no descompasso entre a efetiva produção teatral brasileira e o que dela exigiam grande parte dos intelectuais e a elite nacional. A partir dessa premissa, identificamos uma tradição teatral popular que, até muito recentemente, foi ignorada ou mesmo estigmatizada pela historiografia erudita de nosso movimento artístico, no período abordado - tradição essa de raízes bem anteriores ao movimento de “modernização” do teatro brasileiro, cujo marco foi creditado a *Vestido de Noiva* (1944), de Nelson Rodrigues.

Desse modo, o nosso empenho foi conferir voz aos “carpinteiros teatrais”, perdidos na memória oficial do teatro brasileiro, nas versões históricas que insistem em excluir práticas culturais diferentes e conflitantes com os ideais estéticos de conceituados escritores e intelectuais. Ideais estéticos que procuravam aprisionar os variados significados das artes cênicas, em um modelo estreito de teatro, literatura e civilização. Sobretudo, foi dar voz a esses personagens que, a despeito do preconceito das camadas “ilustradas” às formas mais populares de cultura, ofereceram outras histórias do teatro brasileiro.

Por meio de estudos anteriores, tomamos conhecimento das experiências da Companhia Negra de Revistas em referências bibliográficas que registravam a atuação de Pixinguinha como músico e maestro de peças de teatro de revista e, em especial, nessa companhia só de negros e mulatos. Nossa curiosidade logo assumiu proporções de um projeto, no qual a busca e a localização das peças constituíram um desafio para

tornar mais palpável a análise de sua carpintaria teatral e, principalmente, para tentar compreender a sua singularidade: peças no gênero revista, com “autor, personagens e atores negros”, trazendo mensagens que mesclavam afirmação de identidade e vínculos com a modernidade.

Para tanto, no desafio de empreender um estudo que pudesse identificar o estatuto lítero-teatral dessa prática dramatúrgica, isto é, a poética realizada na elaboração especial de sua linguagem, articulada às estratégias cênicas e dramatúrgicas do gênero revista, em estreita relação com o lugar (a identidade negra) da autoria e do elenco de artistas, e com a polifonia de outras vozes marginalizadas socialmente, mas simbolicamente centrais na produção de uma “identidade brasileira”, foi preciso ouvir as múltiplas vozes que ressoavam dos textos originais, apurar os sentidos das cenas desveladas em “disputas” com as diversas interpretações registradas na imprensa, perscrutar o contexto de sua criação e encenação, sobretudo, captar “os seus modos de fazer com”, isto é, “as táticas produtoras de sentido” de que nos fala Michel Certeau e que englobam as formas populares de cultura.

A fim de analisar e compreender o contexto de formação da Companhia Negra de Revistas/Ba-ta-clan Preta, a sua constituição como gênero revista e os reflexos de sua atuação artística como prática produtora e mediadora de significado nas relações entre raça e nação, presentes nos debates da época, fez-se necessário o estudo dos referenciais teóricos que contemplassem uma revisão crítica da historiografia teatral sobre o teatro de revista, bem como os que abordassem o contexto sociocultural das primeiras décadas do Século XX, suas tensões e os reflexos das cristalizações e/ou das mudanças socioculturais no cenário teatral daquele período. Esse processo nos permitiu identificar que, por um lado, as permanências do status de “alto teatro” nas concepções de “teatro como escola de civilidade e correção dos costumes”, pressupostos do teatro realista, continuaram balizando grande parte de nossa crítica teatral e de nossos dramaturgos por muito tempo. Conquanto, explícita ou implicitamente, tais concepções tenham servido para fundamentar as críticas às comédias ligeiras e ao teatro de revista, imputando-lhes a pecha de “digestivo”, por estes estarem unicamente comprometidos com a diversão e o lucro da “casa cheia”, mantendo-se alheios aos preceitos da “verdadeira” arte. Por outro lado, pudemos atestar como uma vasta produção dramatúrgica seja do teatro recitado, seja do teatro musicado, incorporou as intensas mudanças de seu tempo, tanto em sua linguagem paródica e suas metáforas cômicas, como em seu humor irônico, dessacralizando “modos de fazer” cuja ênfase recaía em práticas culturais de organização do cotidiano da cidade e de interações com

a modernidade: recursos cênicos, passarelas, cortinas de fumaça, modas, exposição dos corpos, etc. Nessa perspectiva, o teatro de revista elegeu as intensas experiências da modernidade que se estabeleceram no dia a dia, reconceituando continuamente as suas práticas artísticas. E, também por isso, foi responsabilizado pela “decadência” do teatro nacional e pela “dissolução” dos bons costumes sociais, como bem vimos nas críticas à Companhia Negra de Revistas.

Intimamente entrelaçada a essas questões, a busca da “brasilidade” configurou um dos ideais que, ao longo da formação cultural do país, povoou o imaginário de nossos artistas e intelectuais, por uma expressão puramente nacional nas diversas manifestações artísticas. Após a Primeira Guerra, a busca por essas expressões acentua-se na música, no teatro, na literatura. Assim, operando com os marcos históricos e literários nos debates culturais da época, aliados aos reflexos de valorização da arte negra na Europa e Estados Unidos, surge a experiência da Companhia Negra de Revistas, formada somente com artistas negros, cuja produção artística reivindicava o seu lugar no ideário de identidade brasileira, pela afirmação de sua identidade negra.

No curto período de sua existência, de julho de 1926 a julho do ano seguinte, a Companhia Negra de Revistas traçou uma das histórias mais interessantes dos palcos brasileiros dos anos 20. Assim, empreender esse estudo nos possibilitou subverter o silêncio imposto às peças *Tudo Preto* e *Preto e Branco* e aos artistas que as encenaram, revolver as camadas ideológicas das críticas jornalísticas racistas apresentadas, e apreender o contexto sociocultural em que se inseriram as disputas e os embates de sua experiência histórica e artística de teatro negro popular, para revelar que a Companhia Negra de Revistas soube assimilar, estilizar e reelaborar os elementos artísticos e socioculturais, em voga, ressignificando-os de maneira própria, produzindo novos significados, causando forte impressão em seu tempo. Sobretudo, para mostrar que outras experiências importantes de teatro negro, mesmo desconsideradas por seus pares, antecederam ao Teatro Experimental Negro.

Em uma sociedade ainda fortemente marcada pelo preconceito racial, parecia não haver espaço para os negros que buscassem se inserir ou intervir na contemporaneidade. “Seus modos de fazer”, parcialmente recuperados por este estudo, apontam, entretanto, para os múltiplos significados de suas práticas teatrais, entre os quais pensamos que, no limite do quadro de referências em que se inscrevia, a Companhia Negra de Revistas desestabilizou as fronteiras simbólicas entre “raça, nação e identidade brasileira” e o sistema relativamente estabilizado dos padrões culturais



dominantes da época, soando como ameaça ao projeto civilizatório, quando tenta apropriar-se das possibilidades de inserção social que se abria para o negro nos anos 20.

Finalmente, a despeito do apagamento de muitas outras práticas e de manifestações populares que aguardam para ser reveladas, queremos deixar aqui o nosso “grãozinho de areia” nesse mar de esquecimento.

## REFERÊNCIAS

### 6.1 Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Portugal: Edições 70, 2005.

ALBERTO, Paulina L. “A Mãe Preta entre sentimento, ciência e mito: intelectuais negros e as metáforas cambiantes de inclusão racial, 1920-1980”. In: PETRÔNIO, Domingues, GOMES, Flávio (Org.). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação do Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: 2005.

BERMAN, Marshal; tradução Carlos Felipe Moises, Ana Maria L. Ioriatti. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF, CNPq, 2003.

BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, Dialogismo e construção do sentido*. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BROCA, Brito. *A vida Literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CÂNDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a Cultura*. In: Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, pp. 27-36, abril 84.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. (Trad.). ALVES, Ephrain Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Vol.8. n° 16,1995, pp-179-192.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Albano, 2006.

DIWAN, Pietra. *Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Contexto, 2007.

DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Edição comemorativa dos 150 anos da primeira edição. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro- Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. V. I. São Paulo: Edições SESCSP, Perspectiva, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó – teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2004.

HALL, Stuart. SOVIK, Liv (Org.); RESENDE, Adelaide de La Guardia (Trad.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

KÜHNER, Maria Helena de Oliveira. *O teatro de revista e a questão da cultura nacional e popular*. Rio de Janeiro: FUNART, 1979.

LOPES, Antonio Herculano. *Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas no teatro de revista*. Art. Cultura, Uberlândia, v.7, n.11, jul-dez, 2005.

MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Artur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. *O negro no teatro brasileiro (1889-1982)*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

\_\_\_\_\_. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1892)*. São Paulo: Ática, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti) *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca..* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

REZENDE, Beatriz e VALENÇA, Raquel. (org.) *Toda a crônica. Lima Barreto. V.2. Ópera ou Circo?* Rio de Janeiro: Agir, 2004.

RUFINO, Joel dos Santos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

RUIZ, Roberto; BRANDÃO, Tânia. *O Teatro de Revista no Brasil: Das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SÁBATO, Magaldi. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Serviço Nacional de Teatro, 1962.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira: da Bell Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SHEFFEL, Marcos Vinícius. *Ópera ou circo? Teatro e atraso cultural na visão de Lima Barreto*. In: *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 183-201, jan./jul. 2011.

SHWARCZ, Lilia; M. STARLING, Heloísa M. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.) HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

SOUZA, José Galante. *O Teatro no Brasil*. Vol 1 São Paulo: Ministério de Educação, 1960.

SOUZA, Roberto Acízelo de. [org.]. *Historiografia da Literatura Brasileira. Textos Fundadores (1825-1888)*. V.2. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2014.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros Teatrais, Cenas Cômicas e Diversidade Cultural no Rio de Janeiro Oitocentista: Ensaios de História Social da Cultura*. Londrina: Eduel, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. Tradução Eduardo Brandão. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

VELLOZO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas do Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2004.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

## 6.2 - Eletrônicas

ASSIS, Machado. *Ao Acaso* (Crônicas da Semana) In: Diário do Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1865. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br> Acesso em: 05 mar. 2016.

BOSI, Alfredo. "A escravidão entre os dois liberalismos". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras. 1992; CARVALHO FRANCO, M. S. de. "As ideias estão em seu lugar". *Cadernos de Debate*, nº 1, 1976. COUTINHO, C. N.. "Cultura brasileira: um intimismo deslocado, à sombra do poder?" *Cadernos de Debate* nº 1, 1976. Cf. RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma. Ainda as "ideias fora do lugar". *Lua Nova*, nº73, São Paulo: 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/94723985/ricupero-2007>. Acesso em: 01 fev. 2017.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revista e Burletas do Teatro São José: A menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação de mestrado, Uni-Rio, 1997. Disponível em: [www2.eca.usp.br/bctb/obra.php?cod=17717](http://www2.eca.usp.br/bctb/obra.php?cod=17717) Acesso em: 28 jan. 2017.

DEIBAD, Rafaela de Andrade. *A mãe preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social*. Dissertação de mestrado, 2006. Crédito de imagem, pág.1. Disponível em: [www.teses.usp.br/tese/disponiveis/8/8134/tde-04092007-123741/pt-br.php](http://www.teses.usp.br/tese/disponiveis/8/8134/tde-04092007-123741/pt-br.php) Acesso em: 20 jan.2018.

MONTEIRO, Vanessa Cristina. *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*. Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br> Acesso em: 28 jan. 2017.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. In: Estudos Avançados. Vol.18 nº50. São Paulo, Jan./Abr. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br> Acesso em: 29 mai. 2014.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de mestrado, 2006. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12947>. Acesso em 05.06.2014.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O Teatro de Artur Azevedo e as Crônicas da Capital Federal-1894-1908*. Dissertação de Mestrado, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br>. Acesso em: 15 mar. 2016.

PEIXOTO, Luiz; BITTENCOURT, Carlos. *Forrobodó. Burleta de costumes cariocas em 3 atos*. Música de FRANCISCA GONZAGA. Revista de Teatro. SBAT, julho e agosto de 1961.

RANGEL, Pollyanna Soares. *Apenas uma questão de cor? Teorias Raciais dos séculos XIX e XX*. Revista Simbiótica, vol. 2, n. 1, jun., 2015. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/viewFile/10324/7264>. Acesso em: 15 fev. 2017.

### 6.3- Jornais e Revistas

#### 6.3.1- Imprensa Negra Paulista

*Getulino*

*Progreso*

*O Clarim da Alvorada*

<http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/index.php/periodicos/>

#### 6.3.2- Biblioteca Nacional Digital – Hemeroteca

*A Máscara*

*A Noite*

*A Notícia*

*A Pátria*

*Careta*

*Correio da Manhã*

*Diário de Notícias*

*Fon-Fon*

*Gazeta de Notícias*

*Jornal do Brazil*

*Jornal do Commercio /RJ*

*O Clarim da Alvorada*

*O Jornal*

*O Globo*

*O Malho*

*O Paíz*

*Para Todos*

*Progresso*

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

### 6.4 - Arquivos Institucionais.

Arquivo Nacional / RJ

[www.arquivonacional.gov.br](http://www.arquivonacional.gov.br)

Biblioteca Nacional/RJ

[www.bn.gov.br](http://www.bn.gov.br)

Biblioteca Digital

[www.bndigital.bn.gob.br](http://www.bndigital.bn.gob.br)

Hemeroteca Digital/ Biblioteca Nacional

[www.bndigital.bn.gob.br/hemeroteca-digital](http://www.bndigital.bn.gob.br/hemeroteca-digital)

Instituto Moreira Salles

[www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais-SBAT.

[www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat](http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat)

## **ANEXOS**

**Anexo A** - Ata SBAT 07.07.1927

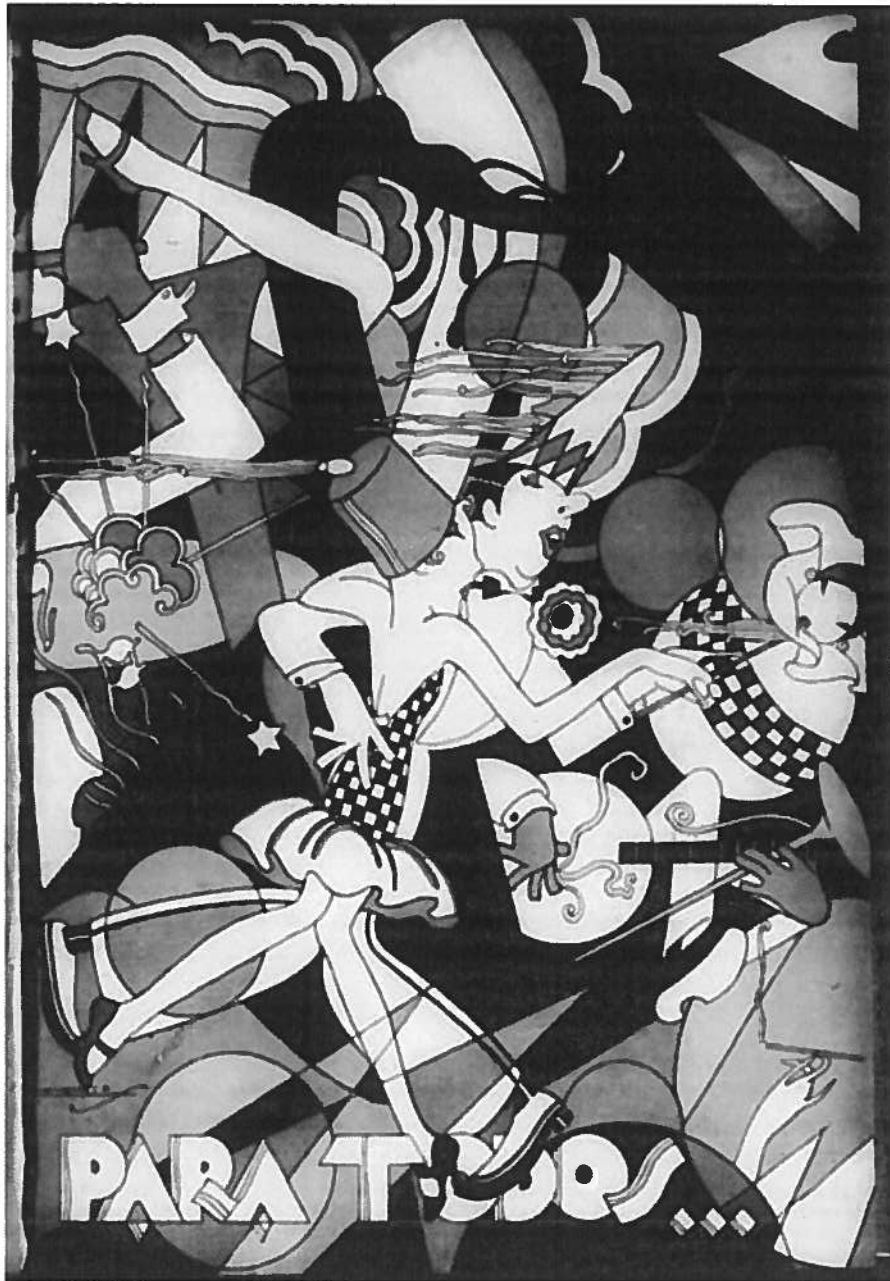
**Anexo B** – Ata SBAT 12.07.1917

**Anexo C** - Datiloscritos de *Tudo Preto*.

**Anexo D** - Datiloscritos de *Preto e Branco*.

&

&& ANEXOS &&



186

Anexo A - Ata SBAT 07.07.1927

Anexo B - Ata SBAT 12.07.1917

Anexo C - Datiloscritos de *Tudo Preto*.

Anexo D - Datiloscritos de *Preto e Branco*

186 *Para Todos*, Edição 00452, 1927.



# BOLETIM DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES THEATRAES

PUBLICAÇÃO MENSAL, sob a direcção do socio Candido Costa

Sede:

THEATRO JOÃO CAETANO  
AVENIDA PASSOS, 2  
Rio de Janeiro

Telephone Central 408

Endereço:

Telegrapho Nacional - 5841 - Rio  
e Cabo Solimanias - 3841 - São Paulo

ANNO IV -

JULHO DE 1927

NUM. 37

## Actas das Semanaes realisadas no mez de Julho de 1927

### 7 de Julho

As 17 horas, presentes os directores Bayen Tave, J. B. Gomara, Agêlo Reis, Ovídio Torres, Miguel Santos e outros socios, o Sr. Presidente declara aberta a sessão. O Sr. Agêlo Reis, 1.º Secretario interino, lê a acta da sessão anterior, que foi approvada sem discussão.

Não houve comparecência o Sr. Domingos Aguiar, secretario geral, o Sr. João Gomes, 1.º thesoureiro, e o expediente que se assiste: cartas de varios municípios acerca de pedido de varios assumptos; declarações de accordo com os arts. 11 a 15 e 18 de nosso Estatuto, das peças «Gargalhada», musicada de Im. Ignazio Stabile; da peça «Kaleidoscopia», musicada de Francisco José de Freitas; cartas de missas musicadas Sr. Luiz Marçalles, de Pernambuco; do Representante em Lisboa, Sr. Valentim de Carvalho; do nosso Representante em S. Paulo, participando o fallecimento de um venerando pai; da União dos Contra-Reitas, participando o fallecimento do Sr. Francisco Garcia; do Consulado brasileiro, em Berlim, devolvendo os recibos dos direitos sobre os romettidos à Sociedade Allemã de Autores.

Cartas expedidas a 29 de Junho — Ao Presidente da Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Autores, apresentando o nosso Estatuto de Autores, apresentando o nosso Estatuto. Ao Sr. Brandão Soares, não comparecendo a representação da peça «Eu Tu Malquist?», de Arnaldo Gouveia. A Francisco Pereira, mandando a copia do Sr. Bayen Tave. A 30 — Ao Sr. Charles Marçalles Barros, A 30 — Ao Sr. Charles Marçalles Barros, Representante em Belém Horizonte, mandando a copia de recibos, e tratando de au-

toros assumptos. Ao Dr. Claudio de Souza, mandando a copia da peça «Flores de Sombra» representada no Club Organistico Pernambuco. Ao Dr. Samuel Campello, Representante em Recife, sobre a Cia. Offilla Amoris. Ao Sr. Jacintho de Aguiar, de S. Luiz, sobre o mesmo assumpto. Ao Sr. Jurdel Cordeiro, da Cia. Teatral, sobre a venda da peça «Oh!», de Bayen Tave. Ao Dr. Vicente Gonçalves, de Fortaleza, sobre a Cia. Offilla Amoris. — Cartas de 1 de Julho — Ao Sr. Abilio de Moraes, sobre o seu debito com esta Sociedade. Ao Sr. Luiz de Barros, empresario da Cia. Estrelas, pedindo para liquidar o seu debito para com esta Sociedade. Ao Sr. Alvaro Var Dias, S. Gabriel, comunicando para representação Telegramma à Sociedade Arantina de Autores, communicando sobre termos informações da Srta. Lina Mantovani. Ao Sr. Vellas, secretario da mesma Sociedade, e sobre o mesmo assumpto. Ao Sr. Nereu Mendes, de Porto Alegre, sobre assumpto relativos. A Empresa Paschoal Segredo, sobre o consumo de Inz. Carlos do dia 1 de Julho. Ao Sr. Jacintho Aguiar, de S. Luiz, sobre cobrança de direitos à Cia. Nacional de Representantes. Ao Sr. Leopoldo Ferreira Godart, de Curitiba, accusando o recebimento do documento. Ao Sr. Charles Marchant, de Belém Horizonte, sobre os direitos de peças italianas. — Cartas de 6 de Julho — Ao Sr. Manoel de Oliveira Proença, de S. Paulo, sobre a Cia. de Oliveira Proença. Telegramma ao Sr. Samuel Campello de Recife, sobre direitos da Cia. Offilla Amoris. Ao Sr. Augusto Marçalles, da Cia. Teatral, mandando-lhe a quantia que estava em nosso poder. Ao Sr. Luiz

Julho — Ao Sr. Charles Murchant, de Belém, pedindo, sobre assumptos sociais. — Ao Sr. Samuel Campello, de Recife, sobre assumptos sociais. Ao Sr. Epifanio Pimentel, idem. Ao Sr. João de Menezes, communicando-lhe que esta Sociedade não intereça pelas de seus associados, sem que liquide o seu debito de direitos. Ao Sr. Sello Bocanera, de Salvador, accusando a falta dos seus parentes a esta Sociedade, e a oferta do seu livro "Bandeiras Gloriosas". Ao Sr. Oliveira Proença, de S. Paulo, sobre a Cia. Arthur de Oliveira e a Cia. Tróvão. Ao mestre Seraphim Rada, communicando-lhe que os direitos da sua peça, no Theatro Carlos Gomes, lhe são devidos a razão de 26500 por sessão, 50% da musica. — Cartas de 11 de Julho — Ao Sr. J. Octaviano Ramos, remetendo-lhe os documentos necessarios a sua representação. Ao Sr. Casemiro José da Cruz, de Bagé, respondendo ao seu telegramma e remettendo os talões devidos, e tratando da Cia. Negra de Revistas. Ao Sr. José Machado Sant'Anna, de Piracicaba, pedindo mais da maxima energia com a Cia. Arthur de Oliveira. Ao Sr. Angelo M. Viçente, do Rio Grande do Sul, enviando-lhe modelos de contratos. Ao Sr. Samuel Campello, de Recife, remetendo uma carta para o Sr. Oswald de Almeida. Ao Sr. Oliveira Proença, remettendo-lhe o repertorio da Cia. Tróvão. Ao Sr. J. Praxedes, (Guald Gregor da Silva) convidando-o a assumir o cargo de secretario geral desta Sociedade. Ao Sr. Domingos Magarinos pedindo demissão do referido cargo.

Por não haverem respondido as cartas que lhes foram dirigidas no sentido de regularizarem as suas contas com a S. B. A. T., foram eliminados do quadro de socios da mesma, de accordo com os Estatutos em vigor e por unanimidade de votos, os Srs. Alfredo Brêda, J. R. da Silva e Djalma Nunes. Os Srs. Vogeler e Juracy Camargo justificaram-se por carta. Também faz sciencia a mesa, o Sr. João Gonzaga, que foi nomeado representante da S. B. A. T., na cidade de Blumenau, o Sr. J. Octaviano Ramos. O Sr. Marques Porto propõe um voto de pesar pela morte do empresario J. R. Stoffa, o que é approvado. O Sr. Bastos Tigre nomeia uma commissão, para acompanhar o enterro do mesmo, composta dos Srs. Bastos Tigre, Marques Porto e J. Ribeiro. É lida uma carta do Sr. Domingos Magarinos, na qual este pede a demissão do cargo de Secretario Geral por não poder occupá-lo devido aos seus muitos affazeres. O Sr. Presidente nomeia o Sr. J. Praxedes, supplicante deste cargo, que, estando presente, é empossado no mesmo sob uma salva

de palmos. O Sr. Bastos Tigre communica a mesa não ter a S. B. A. T. feito representar-se na estreia da Companhia Fries-Chuby por não haver recebido convite para esse fim.

O Sr. Assis Reis pede que seja feita, no próximo Boletim, uma referencia ao artigo do Sr. Baptista Junior, sobre o Sr. Leopoldo Fries, publicado em "O Jornal" de 10 do corrente.

O Sr. Marques Porto communica ter sido feita a entrega do caso da exclusão da Companhia Negra de Revistas, ao estrangeiro que não mais se realizará, segundo a promessa do Sr. Jayme Silva, um dos empresarios da mesma.

O Sr. Bastos Tigre falla sobre a proposta tentada de eleição de novos socios da S. B. A. T., expondo novamente os planos de acção para esse fim.

É nada mais havendo a tratar, é encerrada as 18 horas.

19 de Julho.

As 11 horas, com a presença dos directores Bastos Tigre, Assis Reis, J. Praxedes, Gastão Torres, J. B. Gonzaga, Miguel Santos e outros, é aberta a sessão.

O Sr. Assis Reis lê a acta da sessão passada, que foi approvada sem discussão. O Sr. J. Praxedes, secretario geral, lê o expediente que consta duma carta do empresario Manoel Porto, communicando a S. B. A. T., que o espectáculo a realizarem em 20 do corrente, no Theatro Carlos Gomes, com a opereta "Florinda" dos messes compositores D. Ivete Ribeiro e os maestros Monturanga e Vogeler, era dedicado a S. B. A. T. e aos actores nacionaes, autorizando esta Sociedade a distribuir as localidades para os autores que autorizam comparecer no referido espectáculo; uma carta do Sr. Djalma Nunes, protestando contra a sua exclusão do quadro social da S. B. A. T., na semana passada. O Sr. Bastos Tigre nomeia uma commissão para representar a S. B. A. T., no espectáculo do Theatro Carlos Gomes e pedida a exclusão do socio Djalma Nunes, o que foi feito de accordo com os Estatutos em vigor e por deliberação unanime dos socios presentes na semana de 12 do corrente. Em seguida foram lidas as cartas expedidas durante a semana ultima.

Cartas escriptas no semanal, de 19 de Julho de 1927.

Dia 11 de Julho — Ao Sr. José Freitas de Andrade, em Araruama, ao Sr. Sello Bocanera Junior, do Bahía, Borges de Medeiros, de Porto Alegre, enviando immittancias de diversos companhias. — Cartas de 13 de Julho



Peixoto, Marques Porto, pedindo confirmarem a autorização verbal, que deram, sobre a prohibição da revista «Paulista de Macahé».

O Snr. Marques Porto communica á mesa que retirou de scena o novo quadro da sua revista «Paulista de Macahé», intitulada «Volta de Rada... mês», devido ás exigencias do representante dos autores italianos. Chama ainda a attenção da directoria para o artigo publicado no vespertino «A Noticia», de 2 do corrente, no qual a Sociedade Brasileira de Empreza-rios Theatraes pretende conseguir da policia a abolição de certas exigencias do regulamento das casas de diversões, achando que a S. B. A. T. deve negar apoio ás pretensões dos empreza-rios pois são justas e mesmo indispensaveis aos interesses dos autores e dos próprios empreza-rios, as medidas que estão em vigor.

O Snr. João Gonzaga allude á situação dos socios Alfredo Brêda, Vogeler, Djalma Nunes, J. B. Silva e Joracy Camargo, que deixaram de responder ás cartas que lhes foram dirigidas, convidando-os a justificarem-se das faltas em que os mesmos se acham para com a S. B. A. T. e incursos nas penalidades de acôrdo com os Estatutos em vigor. Por proposta do Snr. Marques Porto, ficou resolvido esperar-se até a proxima semanal, afim de se tomar uma deliberação definitiva sobre os referidos associados. O Snr. Bastos Tigre participa que chegando ao seu conhecimento que os empreza-rios Jayme Silva e Avellar Pereira pretendem levar á Argentina e ao Uruguay, a Cia. Negra de Revistas, o que redundará em descredito do nosso paiz, a S. B. A. T., como lhe cumpre, irá agir energicamente afim de impedir a consumação desse attentado aos fóros da nossa civilização.

Entre as primeiras medidas aventadas para esse fim, foi nomeada uma commissão composta dos Snrs. Marques Porto e Aarão Reis para irem pessoalmente, procurar o Snr. Jayme Silva, um dos empreza-rios da Cia. Negra, e convence-lo a desistir de tal intento. Caso insista este nos seus propositos, terá então a S. B. A. T. de agir por meios mais efficazes.

O Snr. Bastos Tigre allude ainda a uma carta que particularmente recebera do Snr. Baptista Junior, communicando-lhe este que propuzera ao Snr. Leopoldo Fróes a S. B. A. T. fazer-se representar no Theatro Lyrico, na noite em que estreiasse a Companhia da qual esse actor é uma das principaes figuras.

Consultando o Snr. Bastos Tigre aos socios presentes, apezar da carta recebida ser de caracter particular, qual a attitudo a tomar pela directoria da S. B. A. T. foi por unanimi-

dade de votos, resolvido que esta se faria representar por uma commissão, caso fosse recebido o convite para o referido espectáculo.

O Snr. João Gonzaga propõe que seja lançado em acta um voto de pesar pela morte do Snr. Francisco Corrêa, um dos directores da União dos Contra-Regras, o que foi approvado.

E, nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos.

12 de Julho:

Às 17 horas, presentes os directores Bastos Tigre, J. B. Gonzaga, Aarão Reis, Gastão Tojeiro, Miguel Santos e outros socios, o Snr. Presidente abre a sessão.

O Snr. Aarão Reis lê a acta da sessão transacta, que foi approvada sem discussão. O Snr. João Gonzaga, na ausencia do Snr. Secretario Geral, lê o expediente, que consta do seguinte: officio do Snr. Domingos Magarinos, pedindo demissão do cargo, por motivo de molestia, sendo, por isso, substituído pelo Snr. Rafael Gaspar da Silva (J. Praxedes), o segundo mais votado. Carta do Snr. Manoel Paradella, sobre a peça «O Espirro do Homem», no Theatro João Caetano; carta do Snr. Henrique Vogeler, para que seja descontado o seu debito de porcentagens, na peça «A Flôrsinha», em scena no Theatro Carlos Gomes; declarações, de acôrdo com os art.ºº 14, 15 e 18, dos Estatutos, sobre os direitos da musica da peça «Tira Teimas» no Theatro S. José.

Dá ainda a relação das cartas expedidas, durante a semana, dirigidas a diversos consocios nossos.

Cartas de 7 de Julho — Ao Snr. Henrique Vogeler, não ter nenhum numero de musica na peça «Nhá Severina», Theatro Gloria. Ao Snr. Manoel Paradella, sobre a sua peça «Espirro do Homem», chamando-lhe a attenção sobre os art.ºº 15, 16, 32 e 92 dos nossos Estatutos. Ao Maestro Antonio Lago, idem. Ao Snr. Americo Garrido communicando-lhe que o autor da peça «Calla a Bocca, Etelvina» nada tem a vêr com a musica, desejando mesmo que a peça seja representada sem ella. A' Snra. Ivetta Ribeiro, Bento Mussurunga e Henrique Vogeler, sobre a peça «A Flôrsinha» de accôrdo com art.ºº 14, 15 e 18 dos Estatutos. Ao Dr. Samuel Campello, de Recife, sobre a sua peça «Noites de Novena». Cartas de 8 de Julho — Ao Snr. Manoel de Oliveira Proença, accusando o recebimento de direitos. Ao Snr. Samuel Campello, de Recife, para cobrar 50\$000 da parte libretto, á Cia. Ottilia Amorim nas peças da parceria Bittencourt — Menezes. Cartas de 9 de





PERSONAGENS

- PATRICIO
- BENEDITO
- BARIANA
- MOLINHA
- ELEGANTE
- DAMA
- PRINCIFE
- ESCRIVO
- FATICHITA
- POMFIRIO
- JOJO
- 1° BOHECA
- 2° BOHECA
- 1° GROOM
- 2° GROOM
- 3° GROOM
- 4° GROOM
- JOANNA
- MOQUEIRO
- CANTLEIRO
- JOAQUIM
- 1° SUJEITO
- 2° SUJEITO
- D. MERTREDES
- BORGHETA
- 3° SUJEITO
- ELIS
- HELEDO
- PEROLA
- 1° ELEGANTE
- 2° ELEGANTE
- CAVALEIRO ELEGANTE
- PRETA AFRICANA
- TOMIAS
- TANCHIDO
- 1° INDIVIDUO
- 2° INDIVIDUO
- 3° INDIVIDUO
- INDIVIDUO DA VALISE
- CANCOHEITISTA
- MARQUEZ
- MARQUEZA
- 1° BANHISTA
- 2° BANHISTA
- 3° BANHISTA
- 4° BANHISTA
- 5° BANHISTA
- 6° BANHISTA
- 7° BANHISTA
- 8° BANHISTA
- 9° BANHISTA
- 10° BANHISTA

SUPERFINE  
ROYAL 500

COZINHEIRAS, BARIANAS, ELEGANTES, MASQUITES,  
PEROLAS, ETC, ETC, ETC.

ROYAL 500

TUDO PRETO

I QUADRO

CORTINA

PARA A FRENTE

CORO DOS SERVIÇAES

Todos com vestidos pretos , avental e adornos brancos , representado serviçaes domesticos . Os homens vestidos como cozinheiros trazendo cada um nas mãos utensilios de cozinha , panelas , frigideiras etc etc e as mulheres espanadeiras etc

CORO

Deixamos as patrões  
Artistas bôas  
Vamos ser ;  
Chelas de alacridade  
E com vontade  
De vencer .  
Seremos as estrelas,  
Chicas e bellas  
A dominar .  
Mostrando que a raça .  
Possue a graça  
De encantar .

Atravessam a scena e sahem . Entram Patricio e Benedicto , casualmente vestidos , procurando apresentarem-se o mais elegantemente possivel .

PATRICIO ( Olhando para o lado que sahira e o outro ) Lá vão ellas , meu amigo , lá vão ellas ! Havendo de formar a nossa companhia de Revistas st com gente da raça ...St devemos aceitar elementos pretos !

BENEDICTO olhando por sua vez, para o lado em que sahira e o outro )Cartissimo ! Lá vão ellas e vão contentissimas !

PATRICIO  
Disse sei eu . Os patrões é que não estão nada contentes ...

BENEDICTO  
Estão zangados e com razão . Mas que tenham paciencia

Devemos de demonstrar a nossa habilidade . Em Paris , o Douglas não está com a sua companhia Negra de Revistas ?

PATRICIO

Justamente ! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto .

BENEDICTO

Muito bem ; é o que devemos fazer aqui - Tudo Preto ! Deve ficar interessantissimo !

PATRICIO

Teremos então dentro do palco , uma verdadeira constellação.. Preta !

BENEDICTO ( rindo )

Será então a Via-lactea Benedictina ! ( neutro tom) Mas que vos vai ficar contentissima com a organização dessa companhia ? A Exma Sra D. Light !

PATRICIO

A Light ? Como assim ?

BENEDICTO

Oh ! trouxa ! Então não vão que se organizarem a nossa companhia , teremos que trabalhar com illuminação dupla ?

PATRICIO

Mas, fallamos a serie , ora bellas ! O preto hoje, meu velho, tem a sua posição na sociedade e na politica , isso em todas as grandes Nações , até na America do Norte ! ... EXTREMOS PROGRESSIVOS!...

BENEDICTO

Até já como empresarios !

PATRICIO

Temos grandes commerciantes , capitalistas, deputados, litteratos, campeões de box, e se ainda não entrarem para a Liga das Nações ...

BENEDICTO

E' porque as cousas por lá andam bem pretas !

PATRICIO

E seria uma desmoralização para nós se Africa se misturasse com a Europa , ficaria malhada como zebra !

PATRICIO

E' um facto !

BENEDICTO

E depois aquillo é uma Liga que não liga .. é o preto deve impôr-se . O preto é quem está na moda . O proprio branco brasileiro, despidido de preconceitos , reconhece isto e nem adora A prova temos nos grandes commerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transacção exigem sempre o preto no branco ...

PATRICIO

E' mesmo ...

BENEDICTO

Olha , toda a senhora bonita ou feia, gosta do preto . Tral-o sempre no resto ...O preto é a menina dos seus olhos!...

PATRICIO

Tens razão ! Não somos de facto !

BENEDICTO

Olaripes ! Somos de facto . Qualquer pessoa que compra um bilhete de Loteria , não deseja , em nenhuma hypothese , que elle seja branco, logo ...

PATRICIO

Tens razão . Estamos " ascendendo."

BENEDICTO

Estamos " ascendendo " é verdade . Temos a Ascendina com o doutor Jacarandá !

PATRICIO

Vá lá que assim seja ! Mas tambem tivemos homens de verdadeiro valor como Henrique Dias , Cruz e Souza, André Rebouças , José do Patrocínio , Luis Gama e outros .

BENEDICTO

Dem sei , meu velho . Estava gracejando . por saber que tive nos personalidades como as que tivemos citaste, é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma coisa homogenea, afim de honrar as suas memorias ...

PATRICIO

Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris . imitações...



BENEDITO

Influencas , sim , porem com vantagens . Basta dizer-te que  
teremos scenarios de Grande Jayne Silva . A Norte America e  
a Europa não possuem um artista desse quilate ! Tudo em nós  
será original !

PATRICIO

E onde iramos buscar originalidades ?

BENEDITO

Na Norte , na minha saudosa Bahia . De nossas avós quando vie-  
ram da Africa , construíram as primeiras palhoças na Bahia,  
e foram dellas que sahiram as primeiras mulatas e negras  
brazileiras que depois tornaram-se as mais confidentes e es-  
timadas das palácios . Vaja como eram as palhoças e e que sa-  
hia de dentro dellas !

.....  
.....  
.....

BOYF BOY  
ZALBETEM

## FANTASIA

Scenarios representando palhoças estylizadas segundo a fantasia de scenographo

BAHIANA entrando desengonçada

Sou Bahianinha faceira .  
Toda dengosa e gentil .  
Das mulheres a primeira  
Nesta terra de Brasil .  
Tenho um certo requetado  
E um quadril ondulante .  
Que faz ficar apaixonado  
Qualquer tipo elegante .

E que candongas .  
No calcanhar .  
As " moçoerengas " .  
A saltitar .  
Eu sou bonitinha .  
Como ninguem .  
Com a chinellinha  
Na ponta do pé

CORO INTERNO

E que candongas  
No calcanhar  
etc etc etc

BAHIANA

Um belle panne de cocta  
E a "trunfa" enroscada  
Qual o moço que não gosta  
De uma camisa bordada ?  
A Bahiana tem certeza  
Certeza que é estimada  
Ella valle o quante pesa  
sem precisar ser pirada

ESTRIBILHO

E que candengas  
De calcanhar  
As " Messerengas  
A saltitar  
Etc etc etc

CORO interno

E que candengas  
De calcanhar  
As " messerengas  
A saltitar  
etc etc etc

.....

PATRICIO depois de musica enthusi  
ca muda, tentando abraçar a Bahiana (Breve ! Dê cá um abraço .

BAHIANA esquivando-se  
Acompanhe a precisão , mas não toque no andor !

BENEDICTO dirigindo-se a Patricio  
Não te passes Patricio , que isso é uma patricia perigosa (A  
( A Bahiana ) Com que então minha irmã é da Bahia ?

BAHIANA  
Graças ao Senhor do Bonfim , nesse pai e Jesus Christo , nesse  
creador !

PATRICIO  
Muito bem dito ; nesse creador . Christo é brasileiro , nasci-  
do aqui no Rio - é carioca da genua ...

BAHIANA  
Você está enganado . Christo nasceu na Bahia .

BENEDICTO E PATRICIO rindo  
Ah ! ah ! ah ! ah !

BAHIANA

CORO  
(falado)

Dizem que nasceu em Belém  
A História se enganou  
Christo nasceu na Bahia, meu bem  
E o bahiano o criou .  
A Bahia tem vatapá  
A Bahia tem - Carurú  
Muqueca e arroz de suça  
Laranja manga e cajá

BENEDITO

A Patrício, cantando dentro da mesma musica )  
Christo nasceu na Bahia , meu bem  
Isto você pode crer  
A Bahia é terra santa , meu bem  
Bahiano santo ha-de ser

CORO

A bahia tem-vatapá  
A Bahia tem -carurú  
Muqueca e arroz de suça  
Laranja , manga e cajá

( Fazem evoluções e sahem todos dançando)

PATRÍCIO ( depois de musica entusiastica

de ) Sim senhor ! Não conhecia essa precisão !  
Tambem nascido e criado em S Paulo !...

BENEDITO

Fudera ! Vivendo quasi que no meio estrangeiro , não tiveis  
te tempo nem ocasião de conhecer o que devias ... Dessas pa  
lhoças tem sahido até doutores . Agora verha a medicina Brasi  
leira , a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça !

MODINHA ( entrada de violão

em punho ) Quem fallou em mim ?

BENEDITO

Fui eu , minha santa . Quere que te presentes, para que este  
meu amigo não te confunda com as revendas amocarroneias ...

MODINHA

Bois então ouça, meu feijão malai...

Dedilhando o violão )

MODINHA BRASILEIRA

Eu sou a sensibilidade  
 Da minha terra fagueira.  
 Sou um becado de saudade,  
 Sou a Modinha brasileira.  
 Sou canto brando e macio,  
 Como o sentir do gantio,  
 Mimosando o Rosicler,  
 Sou como a ave que adaja,  
 Que sacoaça e rumoreja,  
 Em torno de uma mulher .

REFRAIN

Com o meu pinho bello e lhano  
 Modulando ternos ais,  
 Canto a dor do peito humano,  
 Em noites sentimentaes .

2 COUPLET

Sou a saudade esquecida,  
 Num volume do passado  
 Sou quem amenisa a vida,  
 Do amante apaixonado .  
 Eu sou a espira de sonho,  
 Sou o recordar tristemente,  
 Para quem no mundo amou .  
 Eu sou a magua expandida,  
 A lembrança enternecida,  
 De um tempo que já passou .

REFRAIN

Com o meu pinho bello lhano  
 Modulando ternos ais  
 Canto a dor do peito humano  
 Em noites sentimentaes . ( see

.....  
 .....

PATRICIO depois de musica, enthusi  
asmado ) Sim senhor ! Na verdade , a modinha reflecte toda  
a alma sentimental e nostalgica da nossa raça !...

BENEDICTO

Mas não é só . Temos tambem outras cousas . O pretinho elegan  
te, por exemplo !

ELEGANTE

( Saindo da palhoça elegantemente vestido , mas com impro  
priedade . Chapéu à Príncipe de Galles , Calça a balão etc  
Quem havia de dizer que ha pouco tempo nos eramos ...

BENEDICTO

Não recorde, meu amigo , porque recordar é ...soffrer !

ELEGANTE

Qual o que ? !

PATRICIO

Olhe , meu amigo , vá aqui pelo Benedicto , vá por elle !

ELEGANTE

Eu quis apenas dizer ...

BENEDICTO

O que nós já sabia-mos , o que eu já tinha dito e o que todos  
já estão fartos de saber . Agora só da preta , toda a gen  
te os procura, e devido a isso subiu de preço...

ELEGANTE

Como a nossa congenere feijoadá .

BENEDICTO

Passo !

PATRICIO

Tambem eu !

ELEGANTE

E' serio o que lhes digo . A Feijoadá completa , tão apreci  
ada por nós brasileiros , subiu de preço e rareou-se . Não  
é toda a gente que a faz . A preta celebrizou-se ! ( noutro  
tom ) Mas , finalmente o que fazem vocês por aqui ?

BENEDICTO a Patricio

Dize-lhe tu ...

PATRICIO falla ao convite de Elegante

Fala à isso !

ELEGANTE

Bella idea ! Estarei com vocês em toda a linha ! ( A Benedicto ) Vou dizer-te quem sou, e vou provar-te que te serei util até ...

BANEDICTO concluindo

Brincando

PATRICIO

Vamos ver isso !

BANEDICTO a Patricio

E' um dos typos que te descrevi ! ( Ao Elegante ) Apresente se então ! ( Entra o côro )

ELEGANTE

Sou a elegancia personificada .  
 Dictador da moda , pessoa educada .  
 Pelo meu vestir, pelo meu pisar  
 Deixo o povo todo sempre a me olhar .  
 Com calça -balão , casaca apurada  
 Chapeu a "LaHoque," bigode raspado  
 Deixo as moças tentas faço um figurão .  
 Todo o mundo diz que eu sou um Barão  
 Sei dançar o " Charleston " da moda  
 E frequento as salas de alta rãda .

REFRAIN

Sou um type bem a moda  
 Hoje aqui chegado para veraneiar,  
 E para "flitar "  
 O encanto das pequenas  
 Louras e morenas  
 Pessoa educada  
 Sou o almoçada .

CORO

Black - girls trajando " culotte " cartola, luvas etc etc

E' um type bem à moda,  
 Hoje aqui chegado para veraneiar.

E para "flirtar"

O encanto das pequenas

Loiras ou morenas

Pessoas educadas:

E' o alfofada. (sem Elegante e C6re

.....

.....

BENEDICÇÃO depois de musica

Agora ver6es aquella que produziu os nossos magnificos produc-  
tos ... Pure caf6 sem mistura ... A noiva Viv6 !

PRETA AFRICANA

Entra fazendo piruetas 6 moda dos pretos da Africa . Canta  
e dança os seguintes versos em musica propria - um authenti-  
co Batuque Africano , que no final estylisa, acrescentando-lhe  
um Fado que apenas dança )

AFRICANA

C66 , C66 , Heu6 , ma66 , papa , heur6

C66 , C66 ; heu6 , ma66 papa , heur6

Oh , Oh , heu6 . . , ma66 papa heur6

Emim ser6 , ser6 , dara , dara

Tunh6 , oiba berob6

2

E mim ser6 , ser6

Dar6 dar6 junh6

Oiba berob6

Emim serer6 dadada

Tunh6 oiba berob6

Emim seroro dadara

Tunh6 abe berob6

3

Alles ; Alles , O ohum amar6

Alles , Alles , ochum , o66

Alles , Alles Ochum mar6

Alles , Alles , o66



Abimimale outile tite

Abimimale eusora nera

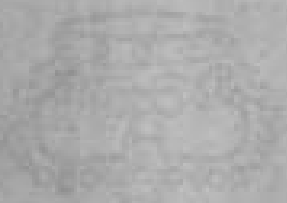
Abi ni male outilo tite

Abimimale outile tite

( see dansando

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



ROYAL BOY  
SUPERFLIM  
ROYAL BOY

3.º QUADRO

CORTINA

"FABRICANDO ESTRELLAS

BENEDICTO monologando

Vae de vento em pópa ! Està quasi tudo arranjado para que a minha idéa triumphe ! O diabo do Patricio para vêr se consegue " cavar " algumas excentricidades para à nossa Revista foi até Betafogo , mas eu creio que là elle nada conseguirá , a não ser Jeões " nas doas " brabas " Enfim veremos . A estrêa da nossa companhia està dependendo apenas das "estrellas".

( Com energia ) Mas hei de conseguil-as ainda que necessite fabrical-as .( Olhando para dentro ) Olá ! Ahi vem uma creatura que me parece ser um verdadeiro achado . Pela " pose" ella parece-me um elemento de destaque da scena de Itapirê , da famosa scena de agraço .( Entra uma dama sobraçando flores e atravessa a scena dengosa, displicente, despreocupada . Galanteador, tomando-lhe a frente )Bôa noite , querida ! Vae a algum baile ?

DAMA um ar de pouco caso e dengosa ) Sao despacho ! Que lhe importa ?

BENEDICTO amavel

Nada . Por vól-a tão interessante, desejava ...

DAMA offendida

O que ? O que pensa o senhor ?

BENEDICTO sempre galanteador

Nada ., minha bella . Não estou pensando o que tu pensas , o que eu penso ao contrario ... Vou dizer-te quem sou, [ Deita "pose" ] Benedicto Bandel Bananzola , future grande Emprezaric theatral . Ande a procura de uma estrella .

DAMA esquivando-se com ar de deboche ) Deus te guie ... p'ra longe !

BENEDICTO aparte

Não me escaparás ...

DUETTO

Não fujas assim minha adorada ,

Quero dizer-te alguma coisa em segredo !

DAMA

DAMA

Saja breve, pois vou apressada  
E de fallar com um homem só eu tenho medo

BENEDICTO

Estou formando companhia  
E necessito uma estrella arranjar  
Não sei se lhe converia ...

DAMA

Eu ao theatre não pretendo trabalhar

BENEDICTO

Se me acompanhar,  
Se p'ro theatro entrar,  
Terá tudo que almejar

DAMA

Não, não não ! ( Benedicto toma-lhe a frente )  
Faça favor de me deixar passar !

BENEDICTO

Se quiseres, oh ! querida,  
Terá vida de invejar .

DAMA

Não , não , não !  
Comigo nada ha de arranjar .

BENEDICTO

Dar-te-hei joias e ouro em profusão  
E tu farás um figurão !

II

Terás teu retrato nas revistas,  
E teu nome bem fallado na imprensa,  
Tú serás bonita entre as bonitas,  
E a legião dos coronéis será immense

DAMA

Se promette serverdade,  
O que acaba agora mesmo de dizer  
Se é p'ra ser celebridade  
Desde já acate comigo pede arer



## 4º QUADRO

## FANTASIA

## LE ROI S'AMUSE

A scena representa um riquissimo salão oriental, onde varias pyras fumogantes se observam. Abandado por duas escrivas, recostado num divan ornado de tapeçarias está o Principe fumando num cachimbo oriental. Ao descerrar-se a cortina o Principe faz signal para um dos escravas, para que vá buscar a favorita que, a seu tempo entra em companhia de Escrava a Favorita, após o ceremonial de estylo, canta, sendo esvada religiosamente pelo Principe embalsado.)

## FAVORITA

Amor !

Senhor !

Amor !

Eu vou peço com fervor !

Sempre se excita,

E palpita,

A soffrer !

Agor !

Senhor !

Amor !

E para a alma magnificencia !

E eu, senhor,

Desejo, sem opulencia

Carinho e amor !

## II

Sem recanto, isolades,

Esquecidos deste Harem

Vamos viver inebriades

Sem que nos escute alguem...

A gozar e a sentir,

A sensação de isolamento

Porque eu penso gozar fruir,

Gozar e não viver, num só momento

Senhor ! Caro senhor !

Ainda não sabeis o que é amor !

.....

.....

3 QUADRO

CORTINA

"ENTRE ELLES

FORFIRIO sangado

Fois é isso , comigo nada de discussões ! Não nasci para isto , tenho educação .

JORO debicando

Né ! ... Olha o deitersinho ! ... Isto é p'ras trouxas . Tu diz que é moço educado , e no entanto, a tua educação só deu prá ser lavador de cocheira .

FORFIRIO

Cocheira , não , seu atrevido . Cocheira foi onde nasceste aquille lá é uma garage !

JORO

Garage e cocheira é a mesma coisa , seu idiota . Eu não sou seu empregado de confiança - sou " l'homme de chambre " uma especie de " Garçon d'honneur

FORFIRIO

Seu pouca coisa ! Confundindo cocheira com garage ...

JORO

Olha , tu que és muito sabichão , diga-me qual é a diferença que existe , entre uma cocheira e uma garage , sim, diga responde !

FORFIRIO

A diferença , todo mundo adivinha . E' que a garage guarda-se objectos de luxo e estimação , vive sempre como um nino e a cocheira ... guarda somente animaes como tu .

JORO

Seu Rodolphe Valentine . Venha cá responde esta : qual é a diferença entre uma fita de cinema e o decote de uma co-

senhora ?( esfregando as mãos )Quero ver agora , seu sabi-  
cônio !

PORFIRIO

E' que ...

JOAO

Tamos , isto não é garage nem cocheira , responde depressa !

PORFIRIO

E' que a fita se vê no cinema e o decote nos bailes .

JOAO

Olha só o talento ! Aprenda, ainda Chico Bertine

PORFIRIO

Você não insulte a gente ...

JOAO

Offendeu-se D Norma Talamage ? Escuta , diferença que exis-  
te entre fita de cinema e o decote de uma senhora é a seguin-  
te : é que o almofadinha vê a fita uma vez e muitas vezes  
nas aberturinhas nas no mais e se aborrece e o decote al-  
le vê uma vez e quer vêr sempre ...

PORFIRIO

São theories tuas ... Cretinices .

JOAO

Tu és mesmo ... com esta cara até parece a Gloria de "Avanço"  
é assim que és inteligente , Nita Saldi ?

PORFIRIO

A minha cultura não deixa conceber pequeninas cousas ..

JOAO

Já sei , só concebes o teu tamanho ...

PORFIRIO

Ah m ! Malcreado !

JOAO

Agora uma mais facil seu vaqueiro estylizada . Diga-me uma  
cousa : uma senhora vem em estado interessante a bordo de  
um navio Francez , entrando na Bahia de Guanabara , dá a  
luz a uma criança , esta criança é Franceza , é Brasileira

PORFIRIO

JOAO

Eu !

PORFIRIO debicando

Bellesinha de mamãe ! Que gracinha ! Vou comprar uma bonequi-  
nha pra você ...

★ *Cont. apudico.*

JOAO

~~Bonitas de 3 peças ! Eu vou dar-las as bonecas, etc. Comigo~~  
(~~ganho~~)

6° QUINTO

FANTASIA

MASCOTTES DE MADAME

A scena representa uma allegoria a boneca, segundo a fantasia  
de scenographo . Ao F tres caixas das quaes saem 1° e 2° bo-  
necas e cõfe ]

I E 2 BONECAS

Somos as mascottes de madames ,

Mariquitas divinas .

Somos os adornos das alcôvas

Bibelots originaes ...

Dizem que somos " Fetiche "

Nos chamam sempre mascottes .

Somos o enlevo das familias .

E o encanto das cocottes !

Moços e velhos

Jovens catitas .

Quarem as Mariquitas !

REFRAIN

Baby, Baby, Baby,

Mariquitas, mascottes de amor,

Baby, Baby, Baby,

O ornamento de um toucador .

Belle e extravagante,

Faz admirar



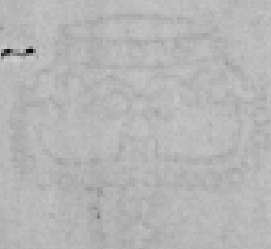
O encanto das casadas  
E dos namorados  
Que pensam casar

CORO

Baby, Baby, Baby!  
Mariquitas, mascotes de amor  
Baby, Baby, Baby!

O ornamento de um tocador,  
Nesse tocado brilhante,  
Belle e extravagante  
Faz admirar

O encanto das casadas  
E dos namorados  
Que pensam casar



.....  
.....  
.....

ROYAL BOI

7º QUADRO

CORTINA

GROOMS OU CHASSEURS

BENEDICTO

Entrando ) Esteu contentissime ! Cerre tude as mil maravilhas ! O diabo de Patricio desapareceu-me mas hei de encontral-o . A companhia está quasi organizada , falta somente conseguir a "carãça" de uma caricata . Ainda que seja dentre de um "Carananchê" , fóra-d'aquí , heide encontrar uma " caratenha " a qual pegarei pela "carapinha" metterei dentre de uma "Caravela" e incorporal-a-hei à minha "caravana" Depois irei pedir a imprensa para dizer a "cara" sociedade Carioca , que a peça de estrêa está sendo escripta com o rinhe e intitula-se " Caraninguá " As entradas para a nessa estrêa não serão "caras" , deixando por isso de haver entradas de meia "cara" , para qualquer "cara" " Mas até lá eu já terei empregados , hei de tel-os furdadinhos , para recados para ...Sim , hei de ter daquelles ...Como se chamam?Qual o verdadeiro nome ? " Garçons " ou " Chasseurs " ? (see )

E,pram 4 GROOMS dançando e cantando )

GROOMS

Quer seja na rua ou nos salões,  
 Servimos a patrões e patrões,  
 Attenciosos , a trabalhar  
 Sempre ouvimos gritar  
 Grooms ! Grooms !  
 Sempre a sorrir  
 GROOMS GROOMS!  
 Sempre a servir  
 Semse actives no mister  
 Para homem ou mulher  
 Grooms ! Grooms !  
 Sempre a sorrir  
 Grooms ! Grooms !  
 De amor !  
 Grooms ! Grooms !  
 Sempre procurando  
 Servir com muito arder

A scena representa o interior de uma casa modesta vendo-se a um canto um fogareiro com uma panela ao fogo . Panelas penduradas na parede, abano etc etc A um nicho com Santos lamparina etc etc A um balde . Fôrta e janella a mesa posta para a refeição em tudo denotando o maximo accoite . Ao subir o panno , Joanna de costas para o publico na janella canta

JOANNA *(sacc<sup>ta</sup>)*

Ninguém pense neste mundo  
que vive com felicidade  
Pois quando menos se espera  
Na vida vem tempestade

*( Sahindo da janella )* Ih ! *( indo ao fogareiro )* Eu cantando e e arres queimando ! *( Como a recordar-se de uma idôa )*  
Ahm ! Em bôa hora me lembrei ! A gente beta a panela dentro d'agua fria e sha ! Tã prompto . Desapparece o fedô " ! O " fedô " de queimado vai si embora ! *( Busca uma bacia , põe agua na mesma e colloca dentro a panela de arres . Recomeça a cantar . Entra Nêquinho menino de 4 annos , mostrando um gafanhoto )*

NEQUINHO

Mãesinha ! Mãesinha ! Oia um gafanhoto ?

JOANNA

Larga isto Nêquinho . Olha que isto te morde menino

NEQUINHO

Não morde não, mãesinha !

JOANNA

Beta fôra, menino !

NEQUINHO *depois de jogar fôra*

*o gafanhoto )* Mãesinha ! Mãesinha ! me dá belaxa ?

JOANNA abre uma lata que contem

belachas . Tira uma e dá ao menino ~~lata~~ Toma ! Deixa

estar que assim, que seu Joaquim "chegh" eu hei de lhe "contá" tudo ! Tu tã "precisando ápanhã" !

NEQUINHO fugindo

Papai não me bate ! ( sai pelo fundo correndo )

JOANNA

"Tã ficando levado esse menino ! Tambem a "curpa" é de "seu Joaquim que lhe dá mimó de malé"...

UM CARTEIRO apparecendo à porta,

.) Uma carta, sinhã Joanna !

JOANNA pegando-a

Deixa vê ( aparte satisfeita ) Com certeza é de Euphrosina.

( ao Carteiro ) De onde vem ?

CARTEIRO

Vem de Portugal e é pro seu Joaquim ! ( sai )

JOANNA virando a carta )O que

dirá esta pasta ? ( depois de a olhar muito, mette-a no seio )

Eu de nã e que Nossa, Senhora "quisé" ( arrumando a mesa )

Será ... ( apresentando-se ) Bem ! Estã na hora delle "chegh" !...

( voltando-se a procura do menino ) Néquinho ! Néquinho !

JOAQUIM entrando

Deixa lh e garoto . Estã brincando? Foi me buscar na estrada

e raio do garoto .( A Joanna ) Entã ! E e meu abraço ?

JOANNA um pouco triste

Tã aqui , seu Joaquim ! ( abraçam-se )

JOAQUIM

Que raio de diabo tens tu , hoje , que estã meia cerveja,  
e meia garosa ?

JOANNA disfarçando

Nada , seu Joaquim ( neutro tom ) Vamos jantar ?

JOAQUIM

Fois claro, filha ! "Antã não se ha de comer? Logo hoje que  
trago uma d'aquellas deveradoras ( neutro tom ) O garoto já  
comeu ?

JOANNA

Jã ! ( tira a carta do seio e entrega-a ) Olha seu Joaquim ,

tem esta carta que o correio trouxe .

JOAQUIM pegando na carta

Olá ! Com seiscientos milagres ! Noticias de Portugal , para  
min , com certeza ! Outro abraço ( abraça Joanna novamente  
lê a carta ) Pausa )

JOANNA triste

Que pena eu não sabê lê ... ( silencio enquanto Joaquim lê

JOAQUIM depois de ler a carta )

Outro abraço sinhã Joanna ! Outro abraço !

JOANNA

Mas o que diz essa carta ?

JOAQUIM alegremente

Imagina que a minha garota que ficou na terra com 3 annos  
quando para ch' embarquei , casou-se .Seube agora e meu ende -  
raço e escreveveme , pedindo para que eu dê um pulo até lá  
afim de conhecer-me

JOANNA afflicta

E tu vas ?

JOAQUIM decidido

Ico nem se pergunta , filha !

JOANNA cherosa

E mãe ? Tu e Séquinhe ? O que vas sê de gente ? Sim .. O que  
vas 'sê' de séquinhe ?

JOAQUIM

Mae... Oh ! filha , não vou para ficar Vou e voto , se De-  
us quizer ! Deixo-te metade das minhas economias que é "pré"  
teu sustento e de garoto . Levo apenas o necessario para dar  
um presente à filha . Dentro 3 mezes estarei de volta ...

JOANNA incredula

Mas tu voltarás mesmo ?

JOAQUIM

Então tu duvidas ? ( outro tom ) Deixa-te de babesciras e  
vamos jantar ! Então tã' penses que por acaso ? .. Vamos  
jantar e deixa-te de " ouberna "

JOANNA lacrimosa

Espera um pouco enquanto vou buscar a agua ... ( Pega no bal

de o sue . Socba muda . Joaquim senta-se contente e relê a carta )

JOANNA entrando momentos depois com o balde e algumas flores . Aparte ) Agora , sim . Nossa Senhora vai ao "pretojô" !

JOAQUIM Que ao vêr entrar Joanna , parara rapidamente com a leitura da carta e escondera Admirado ) Hoje é dia de festa ? Para quem são essas flores ? ( carinhoso ) Aposto que são para mim !

JOANNA (depois de collocar as flores no nicho . Olhando-o carinhosamente entre pesares e contrição) São para Nossa Senhora ! São para que ella dê felicidade a "pnyá" tua filha , e faça com que voltes depressa para o nosso lado ! .. ( Joaquim relê a carta . Joanna orná o nicho )

NEQUINHO entrando  
Papai ! Papai ! ( abraça Joaquim )

JOANNA voltando-se e vendo-o acariciar o garoto ) Estão ? Ainda vae ?

JOAQUIM  
Mãe ! Também é meu sangue , também é meu filho !

JOANNA ajoelhando -se)  
Minha Nossa Senhora ! Como és bôa !

.....

.....

9 QUADRO

CORTINA

TUDO PRETO

I SUJEITO entrando em pranto

Coitado ! Quem havia de supôr ? Tão bom amigo que elle era!

E SUJEITO tambem chorando

Este mundo é assim mesmo . O que havemos de fazer ? Paciencia !

D GERTRUDES dirigindo-se aos suje-  
tos ) Que fatalidade ! Tão bomzinho ! Tão bom educado , tão  
bom vizinho ! ~~que bom amigo !~~ ! Tão ..ahn ! ahn ! ahn !

I SUJEITO

Não eramos como irmãos , coitadinho . Não sabíamos sempre  
juntos e se eu ia pagar qualquer despesa ella não consentia  
tão generoso !

E SUJEITO

Comigo succedia o mesmo . Tanto que quando nós entrávamos  
no restaurant , o China já não tinha recibo de servir , sabia  
que elle pagava tudo ! ...

D GERTRUDES

O que vale é que elle não tem familia .

I SUJEITO

Mas tem amigos !

TODOS

Que desgraça , pae de céu !

BORBOLETA entra chotando e abraça

D Gertrudes ) Como eu sou infeliz D Gertrudes . Deus me per-  
dêe . mas elle não sabe o que faz . Agora que eu estava lhe  
querendo bem .

I'E 2° SUJEITOS

Quem não sente a sua falta !

BORBOLETA

Logo agora que tinha me promettido pagar o terço da presta-  
ção !

TODOS chorando forte

Ah n ! ahn ! ahn ! ahn !

E SUJEITO entrando

## O SUJEITO

Vocês já viram que infelicidade ? Pobrezinho, um rapaz tão jovem !

## D GERTRUDES

Não há quem não chore a sua falta

## TODOS

Sim . Todos nós choramos a sua falta .

## BORBOLETA

Ai ! D Gertrudes , segurem-me aí ! eu dou um ataque .

## O SUJEITO

Não faça isso minha senhora . Ou bem choramos por elle , ou cuidamos do seu ataque .

## BORBOLETA

Como eu sou infeliz ! Como elle era bomzinho !

## TODOS

Pobre rapaz ! Pobre amigo !

## ELLE

Entrando com duas maletas de viagem [Deixa-as cair no meio da scena e fica rodeado por todos os que choram ]Mas, então e que é isto ? Tenham paciencia , ( abraça um por um ) Calma meus amigos , quem pede sou eu !

## O SUJEITO

Um amigo como tu, onde iremos encontrar ?

## TODOS

Sim , onde iremos encontrar ? Em parte alguma .

## O SUJEITO

E' verdade . Eu que o diga .

## BORBOLETA

( abraçando mais uma vez ) Meu querido !

BEBEDO entrando vindo todos a chorar ]Mas que diabo de choro é esse ? Morreu algum per aqui ?

## TODOS

Muito peor !

## BEBEDO



BERNDO

O que é então , vae para cadeia ?

TODOS

Muito pior ! -

BERNDO

Então como vil dragonas, o que é ?

I SUJEITO apontando Elle

E' que esse nosso amigo vae para S Paulo no trem das 7 e 10

TODOS chorando forte

Aham ! Aham ! Aham !

BERNDO

Besteira !

.....

.....

ВОЛЫГ ВО  
ЗАНЕВЫМ

Doas mulheres trajando "smocking", juntamente com um cavalheiro rigorosamente vestido tambem com "smocking"

OS TRÊS sentam juntos

Em Paris a grande moda  
Que acaba de surgir  
Obriga todas as damas  
O smocking vestir,  
Seja castanha ou lourinha,  
Seja preta ou mulata,  
Todas andam de "Smocking"  
Em collarinho e gravata

Chapêus a Marrentini,  
Bengalas a Inglesa,  
Ela a grande moda,  
Da mulher francesa.  
Si se crescece a moda aqui  
Ela Fovo pensava em vaiar  
Mas como veio de Paris  
Ela Fovo diz pra se imitar.

REFRAIN

"Smocking"! "Smocking"!  
E' fassar, O ingles diz!  
"Smocking"! "Smocking"!  
E' vestido em Paris.

sem dançando

.....  
.....  
.....

1º QUADRO

FANTASIA

PEROLAS NEGRAS

Scenario representando um escurião encarnado, com um collar de Perolas Negras . O complemento deste scenario e todo tam-  
ben de collares de Perolas Negras .

CORO

Somos as perolas

Luz e belleza.

BIS

Das bellas damas,

Toda a riqueza .

PEROLA

Os poetas ja disseram

Em formosa Poesia .

Que nós somos o reflexo

Das lagrimas de Maria .

Dizem que somos geradas

Com pranto maguas e dôr

E por isso é mais sublime

Somos esplendor !

Oh ! senhoras , senhoritas

Bellas figuras facetas .

As partirem não se esqueçam

Que somos Perolas pretas .

( Enquanto a Perola canta, o coro dança )

No final da canção da Perola dançam a mesma musica que é uma  
valsa até fermarem o final do Quadro .

.....

.....

.....

A scena representa um escriptorio Em cima da secrevaninha um telephone Branco

TOBIAS

Que desillusão , seu Tancredo ! Formado ha seis meses e nem um cliente !

TANCREDO

E' deuter a coisa está ruim ...

TOBIAS

Bem . E' preciso não desesperar . Ficaram de mandar hoje um cliente com uma causa grande . E' a primeira . Se ganhe as outras virão em seguida . Trouxeste o pessoal ?

TANCREDO

Sim , senhor estão todos ahí !

TOBIAS consultando o relógio

Está quasi na hora ( indo a secretaria ) E este telephone dos diabos que a Light ainda não liga ? E' preciso ir lá amanhã ( Ao Tancredo ) Manda entrar o pessoal ( Tancredo sai para voltar momentos depois acompanhado por 3 individuos ) .

TANCREDO com 3

Então ja sabem o que tem a fazer, não é assim ?

I INDIVIDUO

Sim, senhor

TOBIAS

Os senhores vão fingir de clientes afim de que uma pessoa que vem aqui fique bem impressionada .

I INDIVIDUO

Sim , senhor !

TANCREDO radiante depois de

ter ido a porta ) Dr Tobias ahí vem um homem . E' elle , é o cliente !

TOBIAS affobado com tres indi-

viduos ) Os senhores sentem-se alli naquellas cadeiras e o senhor sente-se ao meu lado na secretaria Senta-se à secretaria e que também faz o I' individuo . põe-se a espalhar papéis por todos

lados e fallar alto com o I) cliente )A sua causa está ganha  
( apparece um sujeito decentemente vestido com uma valise na  
mão )

O INDIVIDUO DA VALISE

E' aqui o escriptorio de Dr Tobias da Silva ?

TASCHEIRO

Sim , senhor . Faça o favor de sentar-se e esperar um pouco

TOBIAS ao cliente

Fois é isso . A sua causa está ganha . Agora é só receber o di-  
nheiro .

1º INDIVIDUO

Obrigado , doutor .

TOBIAS

Como lhe quero mostrar os autos , peço-lhe que espere um momento  
enquanto attendo aos demais . Sente-se alli e espere .( O client  
e sentase . Chamando o 2º individuo)O senhor faça-me o favor,  
( O 2º Individuo senta-se a seu lado )A sua causa está um pouco  
complicada . Honteh apresentei razões , creio que ganharemos ( 2º  
( olhando o relógio )O Juiz já deve ter despachado . Vou telepho-  
nar-lhe ) ( Pega no telephone como se elle funcionasse )Allô!  
Nerte 1687 ! Ih ! Quem falla ? E' da Côrte ? Me chama aki o Juiz  
Guedes ( depois de espera ) E' você meu caro Guedes ? E' o Dr.  
Tobias ! Bem ..... Obrigado .... Escuta, aquellas razões que  
apresentei do processo 1023 , já foram despachadas ? Sim? ....  
A meu favor ? ! .... Obrigado , meu caro amigo ... Você é um ami-  
go ! Bem, obrigado , até amanhã . Obrigado , Adeus .( Ao cliente  
Como vñ ganhemos . Uma causa que todos diziam perdida ....

2º INDIVIDUO

Obrigado , Dr.E quanto lhe devo ?

TOBIAS

São dez contos . Isso tem tempo .Depois fallaremos...

3º INDIVIDUO

Então obrigado ; Dr . Até amanhã !

TOBIAS

Adeus .( Ao 3º Individuo ) O senhor faça o favor ! ( o cliente  
senta-se ) O seu caso é simples . ESPERE um pouco . Fallei hontem

com o Presidente da Companhia . O senhor será indenizado .( Fa  
la ao telephone )Allô ! Central 57 sim .... E' da Companhia  
Mattarazo ? Sim ? E' o gerente ? Ainda bem . Falla o Dr Tobias  
Silva . Os senhores indenizam ou não o meu cliente ? Sim..  
Muito bem .São <sup>serviço</sup> ISO/mô ... Pode ir receber ? Muito obrigado !...  
Até amanhã . ( desliga o telephone )Amanhã terá o seu dinheiro  
Precisamos conversar ainda . Sente-se alli e espere, enquanto  
attendo alli o senhor .( Levanta-se e dirige-se ao Individuo da  
valise ) , meu caro senhor e que manda ?

INDIVIDUO da VALISE

O senhor é o Dr Tobias ?

TOBIAS

Sim, senhor . Tobias Silva . Advogado, para o servir .

INDIVIDUO DA VALISE

Eu sou da companhia Telephonica . Venho ligar o meu aparelho

TOBIAS

Santo Deus enganei-me .

( Desmaie geral )

.....

.....

13 QUADRO

CORTINA

JABOTICABA AFRANCELAS  
DA

Typo de cançonetista franceza numa luxuosa toilette ornada de  
plumas )

## CANÇONETISTA

Sou a Mistinguette Brasileira  
A cançonetista festejada;  
Cheia de graça, eu sou brejeira;  
Sou jaboticaba afrancesada  
Com esta graça Parisiense  
Eu faço assim ( bis  
Sou o que de mulher se pensa  
Eu sou a brejeirice enfim !

## REFRAIS

Sem muita arte,  
Mas sempre bella  
Vou das malhas,  
Até a Favella !  
Canto com graça,  
Sou de alta lá !

( olhando uma senhora na platôa

"Yarden", Madame !  
Je suis "comme ça".

## II

Com este pisar encantador,  
Com esta bequilha de encantar,  
Tudo o meu gesto é seductor,  
A minha elegancia é sem par,  
Disse que imite as estrangeiras  
Não é assim ( bis  
Tenho a graça das brasileiras,  
Tudo é natural em mim .

## REFRAIS

SEM MUITA ARTE ETC ETC ETC

14 QUADRO FANTASIA D JOAO CHARUTO

A scena representa um trecho de jardim medieval . Ao descerrar-se a cortina , a orchestra executa um Minueto para a entrada dos Marquezess . Os personagens apparecem trajando a Luis XIV  
MARQUEZ depois de ceremonial com a Marquessa ) Conhecemo-nos entre risos , entre flores !

MARQUEZA

Na quadra em que o amor, governa, impera !  
Principiaram assim nossos amores !...

MARQUEZ

Que linda primavera !  
Caricias febris, lubricas, frementes  
Uniam fortemente esta paixao ....

MARQUEZA

Canoros beijos de volupta, ardentes !

MARQUEZ

Que calido verao !

MARQUEZA

Tu partiste . Que intermine tormento  
Em saudade pranteei meu abandono .  
Depois de tanta amor , o esquecimento ...  
Que dolorido outono !  
Voltaste . De tudo esqueceste

MARQUEZ

Tudo ? !

MARQUEZA

Sim, morreu para sempre nosse idyllie terne

MARQUEZ

Mas e sempre mais forte o meu amor  
contudo ...

AMBOS

Que esplendido inverno !

.....  
.....  
.....



(MARQUEZ)

Perdão! Oh! Marqueza, perdão!  
 Nosso inverno será um verão  
 Nossa vida será uma chimera  
 Viveremos em doce Primavera  
 Nosso peito anoroso ha-de affar  
 Rejuvenescidos com a alma a vibrar

1.º Quadro (Cortina)

= BANHISTAS =

(PATRÍCIO)

(monologando) E não é o que o Espedite cahiu fóra? Já o procurei por todo o canto e não ha meio de o encontrar. Tambem elle não fez senão tirar a "forra" do que lhe fiz. O diabo é que a revista já está prompta e era necessaria a presença d'elle para alguns retoques. Enfim.... Olá! Aproximam-se os banhistas que ha pouco na praia, davam a nota do "chic" e da galanteria.

(sus)

(ENTRAM BANHISTAS)





BK\_RJANRIO\_GE\_D\_CPR\_PTE\_910 1/5/61

OPERA - REVISTA - BALLET

PRETO E BRANCO

EM 2 ACTOS, 18 QUADROS E 2 APOTHEOSIS

Original de

VLADIMIRO DI BONA

(Da E. S. A. T.)

Musica do maestro

LEONOR PANICALLI

1º ACTO

cenarios de

JAMES SILVA



POLÍCIA DE INSPEÇÃO FEDERAL

31 Agosto 1961

" Preto e Branco "

Helio Judick



Personagens

1º Acto

- INUNDAÇÃO
- UMA MIMBIRA
- GRICO CURICCO
- ENTRANHA DA TERRA
- FERRO
- AÇO
- CURO
- PLATINA
- CARVÃO NACIONAL
- GRIS!
- UMA ABELHA
- MELOSO
- UM BRINCO
- HALAQUIAS
- CHICA ENRUA INCHADA
- A DONA DA CASA
- UM BOXEUR
- UM MUSICO
- UMA NEURASTHENICA
- UM FUMILEIRO
- UMA CANTORA DESAFINADA
- UMA ELEGANTE



Córos

MINISTRAS - ABELHAS - BRINCOS - RINGANTES

Titulo dos Quadros

- 1º Quadro (Cortina) MIMBIRAS I
- 2º " (Fantasia) NA ENTRANHA DA TERRA
- 3º " (Cortina) VAMOS ATÉ LÁ ?
- 4º " (Fantasia) CORTIÇOS...
- 5º " (Cortina) MELLO... Bellinho ... Meloso !
- 6º " (Fantasia) BRINCOS OU MAÇANETAS ?
- 7º " (Cortina) O BOVO ANTIGO
- 8º " (Sketch) OH ! AS MULHERES
- 10º " (Fantasia) TUDO BRANCO !

APOTHEOSE



Féerie-Revista-Baile "PRETO E BRANCO", original de Vladi-  
miro di Roma, musica do maestro Syrio Panicali em 2 actos, 17 qua-  
dros e 2 apotheeses.

1º Quadro (Cortina)

MINHEIRAS :

Nº 1

As mineiras  
Bem facu'ras  
Aqui vamos, sem demorar  
Mui ligeiras  
E lampeiras  
Carvão nacional cavar



As primeiras,  
Feiticeiras,  
São de tal mister tratar  
que são meano de encantar.

Com a picareta assim na mão,  
E este lindo olhar pesquisador,  
Somos, podem crêr, e sem questão,  
As caveuqueiras ideias do amor !

UMA MINEIRA

(Destacando-se) Para uma mina explorar,  
Seja de prata ou de carvão;  
Melhor não poderão achar,  
Do que a Mineira que vendo estão.



Com a picareta assim na mão,  
E este lindo olhar pesquisador,  
Sou, podem crêr, sem questão  
A cavouqueira ideal do amor.

MINEIRAS

Côro

Com a picareta assim na mão,  
E este lindo olhar pesquisador,  
Souos, podem crêr, e sem questão,  
As cavouqueiras ideass do amor.

(Sahem)





2º QUADRO (Fantazia)

NA ENTRANHA DA TERRA !

A scena representa o interior de uma mina fantastica nas entranhas da terra. Grandes blocos que a seu tempo destacam-se para dar entrada aos varios personagens. Semi-obscuridade que a entrada das mineiras aclarará.

CHICO CURIOSO

(Descendo do alto) Malditos sejam todos os buracos ! (Pisando o solo) Mas onde diabo vou eu parar ? Parece que vim parar no Inferno !!! E tudo isso por causa daquelle maldito buraco !.. Vejam só em que estado... todo sujo !

ENTRANHA DA TERRA

(Fóra) Quem é o intruso que ousa devassar os meus dominios ?

CURIOSO

(Amedrontado) Passa, seu compadre !... que voz de bombardino rachado ! (Alto) Não é ninguém ... sou eu... o Chico Curioso !

ENTRANHA DA TERRA

(Fóra) Não conheço, mas quero conhecer... Espera um pouco que já vas pagar caro a tua ousadia !

CURIOSO

Bonito ! Agora sim, que vou ser assado com tripas e tudo ! (Vendo entrar Ent. da Terra, cae de joelhos atemorizado, com voz surrada, aparte) Valha-me o santo da minha devoção !

ENTRANHA DA TERRA

Ergue-te, oh ! misero mortal ! Eu não sou Satanaz ! Caca, e saiba quem sou.

.....  
.....



Sou a maga Entranha da Terra,  
 Geradora de toda a riqueza,  
 Pois dentro de mim se encerra  
 A força da... Natureza  
 Em meu seio só poder existe  
 O mistério que occulto,  
 Segredos que ninguém resiste,  
 Quando a alicião toma vulto.

REFRAIN

Gloriosa,  
 Tentadora,  
 Tu das força, alento e vida  
 Tão formosa,  
 Seductora  
 Sou da terra a entranha querida!



Sou a bella  
 Productora  
 Tudo é bello dentro em mim  
 Que me creio  
 Protectora  
 Da humanidade que enflora.

(Falla) Agora que já sabes quem sou, apresenta-te!

ARIOSO

Ah! A madama quer saber... Cuça!

.....  
 .....



Chico Curioso eu sou chamado,  
 Por ser um cabrinha abelhudo,  
 Desde o berço fui fadado  
 Para metter o nariz em tudo.  
 Pois eu o metto em toda a parte  
 Onde n'lo permitem de o metter,  
 Com muito goitinho e arte  
 Para de tudo eu conhecer.

FRASES

Sempre furando,  
 E espreitando  
 Uma brecha p'ra me arranjar.  
 Eu vou cavando  
 Sem saber quando  
 Poderei a vida, endireitar.



Fura d'aqui  
 E mexe d'ahi  
 Sempre com arte, muito fogoso.  
 Gra está ahi  
 Sem junto a ti,  
 Chico abelhudo, o curioso.

.....  
 (Lalla) Gra ahi está quem é o Dégas!

INTERANHA DA TERRA

Muito bem; Mas... isso não justifica a tua presença aqui por estas  
 paragens! Penso que não viestes veranejar aqui.

CHICO CURIOSO.

Isso sim! Vê lá se eu tenho cara para essas cousas, com as cousas tão  
 caras como andam?! Eu vim aqui por um "bambucio" tropecei em um



casualho e... enfiou-me por um buraco a dentro e aqui estou fazendo uma visita de a-rimonda.

ENTRANHA DA TERRA.

Mas isto aqui não é sala de visitas, nem tão pouco...

CURIOSO.

Compreendo! Mas agora que cá estou, creio que não haverá mal algum em que eu meta o nariz a examinar as tão falladas riquezas que occultas!

ENTRANHA DA TERRA.

E se eu o não permittir?

CURIOSO.

Se pedir-te com certo goito, tenho a certeza que não me negarás essa satisfação!

ENTRANHA DA TERRA.

(Depois de curta reflexão) Está bem. Em parte satisfarei o teu pedido porque sympathizei contigo! Vaes admirar os metaes preciosos!

(Entram os metaes) Ah! os tens!

METAES PRECIOSOS.

no 4

Tis aqui os variados metaes,  
Das entranhas da terra nascidos,  
Sexos fascinantes, gentis, ideaes  
Pela humanidade apetecidos  
Ferro, Aço, Ouro e a Platina  
Somos de rarissimo valôr  
Filhos nós somos, sim, d'esta mina  
Cheios de mysterios e resplendor.

.....  
.....



Refrain.

Da Natureza,  
Eis a riqueza  
Que ao Progresso forcas lhas dá  
Poder, belleza  
Toda a grandexa,  
Em cada um de nós encontrará!  
Bem explorados,  
Metaes amados,  
Darão á vida á seducção,  
Pois desejados  
E procurados,  
Com toda a ancia e soffreguição.



.....  
Depois do canto, ficam nos respectivos lugares da marcação.

ENTRADA DA TERRA.

(Apresentando) Ah! tens o Ferro!

CURIOSO,

(Examinando-o) Realmente é precioso! Mas com elle não quero graças!  
Tenho-lhe respeito! Negocios com o ferro geralmente é perigoso e eu  
deu sempre o "ferro" com o dito.

ENTRADA DA TERRA.

Se assim é... repara n'este brilhante aço!

(Apresenta o aço)

CURIOSO,

(Examinando-o) E' na verdade brilhante, mas eu "passo"! De "aço" só  
aprecio o "aço do espelho" ou um bom pedaco de carne secca assada,  
porque do resto cheira-me a armas prohibidas e eu não vou para esses  
"assados"!

.....  
.....



ENTRANHA DA TERRA.

Pelo que ouço, é difficil de contentar! Vejamos aquelle se te agrada. (Apresentando) O ouro!

CURIOSO.

Ah! D'esse eu gosto, mas é muito ingrato! Fôge de mim, como cachorra, fôge de pancada! Quanto mais o quero, mais elle fôge de mim.

ENTRANHA DA TERRA.

E' porque tú não o sabes comprehender! (Apontando á Platina) Aquella conheces? E' mais rara do que o ouro e muito mais cara!

CURIOSO.

(Depois de a olhar reflectindo) Mais rara e mais cara? (Batendo na testa) Já sei! E'... (Falla ao ouvido de Entranha da Terra).

ENTRANHA DA TERRA.

E's deido?! Não é nada d'isso. E' minha filha - é a Platina!

CURIOSO.

Ah!... Agora sim! (A Platina) Já que és a Platina, não se me dava de fazer uma "tesinha" e levar-te em minha companhia e...

PLATINA.

Isso nunca!- Mãe não deixa!

ENTRANHA DA TERRA.

Naturalmente! Tú és a minha caçula e eu não quero que te extravies tão cedo!

CURIOSO.

(A' Entranha) Pôde ter confiança em mim. Serel eternamen e gentil por com ella e terei os maximos carinhos e cuidados!

ENTRANHA DA TERRA.

Nada! Deixemos de historias e (Aos metaes) E' melhor que vão para os vossos acentos!

METAES.

(Repetindo o numero)

.....  
.....



Tis aqui os variados meteos,  
Eas estranhas da terra nascidas,  
Etc. Etc.

(saem)

CURIOSO.

(Tentando acompanhá-los) Vou ver se descubro a toca onde elles se  
aninham!

ESTRANHIA DA TERRA.

(Agarrando-o) Isso nunca! E' vedado a entrada n'esta casa ás pessoas  
extranhas!

CURIOSO.

Que pena! E eu que sympathizei tanto com a Platina!

ESTRANHIA DA TERRA.

Sim! Mas n'ella não me agarras o bedelho. E' muito perigoso. Têm um  
guarda feroz, como um Tigre.

CURIOSO.

E quem é esse guarda?

INUNDAÇÃO

(Entrando) Sou eu. (Encaminha-se para o meio da scena e domina)   
Sou a guarda attenta e vigilante,  
D'esses thesouros de subido valôr.  
Meu olhar não os deixa um só instante,  
Fois que os vigiam com todo o ardor.  
Sou a hydra que véla constante,  
Os filhos d'esta mystica mansão.  
Sou feroz e tenho força pesante  
Fois sou das minas a inundação.

CURIOSO.

Com uma carinha tão bonita, não posso crêr que seja tão mázinha  
como diz!

.....  
.....



INDUNDAÇÃO.

Matta-se comigo e verá! Levo-o na enchurrada!

CURIOSO.

E eu... ia, com muito prazer!

ESTRANHA DA TERRA.

(Estremecendo) Alguem tenta roer o meu corpo! Sinto umas picadas  
extranhas! Qual o temerario que tenta profanar-me?

INDUNDAÇÃO.

Corro ao meu posto e se alguem se atrever a tanto, lanço-me em  
cima e, ai d'elles!... suffoco-os!... (Sae)

Do T. é aloca-se um grande bloco, deixando apparecer um personagem  
que vem para a scena agitado e agarra-se á Estranha.

CURIOSO.

Quem é esse maxunjo?

ESTRANHA DA TERRA.

Um dos meus filhos! (Apresentando) O Carvão Nacional!

CURIOSO.

Mas porque é que elle está tão apavorado?

CARVÃO.

E' porque querem me levar para o sacrificio!

CURIOSO.

Sacrificio, essa é boa! E porque?

CARVÃO.

Porque dizem que nego o meu auxilio ao Progresso, recusando dei-  
xar-me queimar nas fomalhas!

CURIOSO.

Mas isso não é motivo bastante para...

CARVÃO.

Não é motivo mas, que querem?

.....

.....



n.º 5

.....

Por todos o ouro negro sou chamado  
 Pois que sou o Carvão Nacional  
 Já sou proclamado  
 Ao estrangeiro igual  
 Filho de um sólo temfadado  
 Tenho nome bem cotado  
 Pelo mundo sou querido  
 Bruto ou moído

Pedra ou coque  
 Don toque  
 Tenho brilho  
 Ideal e divinal  
 Sou o Carvão Nacional  
 Sendo ao estrangeiro sempre igual.

.....

(Suplico, Agarrado-se á Intranha) Não deixes que me levem. Tem  
 piedade deste teu filho!

#### ESTRANHA DA TERRA.

Socega meu filho, não irás! (Com rancor) Mas vou vingar-me! (Acenando  
 para o V.) que o Grizú venha em nosso auxílio! (ouve-se um grande  
 ruído semelhante ao ribochar dos trovões. Após entra Grizú).  
 (O Grizú executa ligeiro Bailado após o qual faz um signal e a mina  
 explode a obedecer-lhe)

.....

.....



3º Quadro.

VAMOS AÍ? NÃO?

CURIOSO.

(Entrando por fóra da cortina capengando) Diabos carreguem a minha curiosidade! (Pausa) Fui metter-me onde não era chamado, resultado... explosão... trambalhão e... cá estou eu, na minha bella cidade (Pausa) É muito bem feito. Quem me mandou ser abelhudo? (Fica pensativo) (Abelhas entram zumbindo e contornam Curioso).

UMA ABELHA.

É castigo! Nós que somos abelhas não somos curiosas, apenas somos...

CURIOSO.

Eu sei o que vocês são! (A primeira abelha) E agora para onde vae você?

UMA ABELHA.

Para onde ha-de ser? Para o nosso cortiço. Vamos fabricar o saboro-  
so mel!

CURIOSO.

E eu estou quasi inda contigo, para vel-os de perto!

UMA ABELHA.

Então a caminho!



.....  
.....







5º Quadro

(Cortina)

MELLO, MELLINHO, MELLOSO...

CURIOSO.

Que bella idéa que tive em visitar os cortiços! Sô assim chuchei cada fava que era uma belleza! Em compensação fiquei todo... meloso.

MELOSO.

(Tipo effeminado, porém sem exagero. Entrando) Precisa de mim? Eis-me as suas ordens!

CURIOSO.

(Aparte) Sas, marimbando! (A' Meloso) quem diabo é você?

MELOSO.

(Com den' uice) Quem sou? Ouça, meu santo!

nr 7



.....  
quando apareço assim dengoso

Meloso, Meloso

Todo capocado e com carmin,

Assim, assim...

Gritam p'ra mim, maldoso

Meloso! Meloso!

(Com canguicoca, raguebrando-se)

O meu andar de periquito,

De aranguijo, e de rosquito,

Tem certo quê de exquesito

A sacudir-me assim se trosse.

(Com marcação)

.....  
.....



Não me amarotes o vestido,  
e eu fico um tanto aborrecido,  
Assim tal qual aqui me vos,  
Eu durmo as vezes no xadrez!

MELOSO

I

Quando eu passo n'uma praça  
Meloso, Meloso!  
N'este reguebro tão bregueiro  
Facciro! Facciro!  
Quo gritar com certa graça  
Meloso! Meloso!

O meu olhar extraviado  
Tem assucar e tem melado  
E' mesmo no fave adocicado  
Quando o fito assim dengoso.

(Com marcação)

Não me amarotes o vestido  
etc. etc.

(Sabe fazendo troçositos. Nota - O artista que defender este papel não o deve exagerar)

CURIOSO.

(Vendo-o sair) Ah! Grande malandro! Se eu fosse troço n'esta terra mostrarte-hia co' quantos páo se fazem uma canção.

(Pausa) Não brincarias co'igo. (Pausa) Ora a culpa ruin! Isto até parece brinquedos de creanças, mas cá com o Déguas não passa nada! Não gosto de brincadeiras... brincadeiras com alguma pequena bonita, caso ella brincasse assim de leve como... eu brinco já... Mas com marmanjos?... Por fallar em brinquedos, já viram que moda exquisitesita é essa dos brincos do momento? Parecem maçanetas estylisadas.





## 6º QUADRO

## BRINÇOS OU MAÇANETAS ?

Nº 8

(Mulheres simbolizando brincos de moda)

CÓRO

Brincos galatos,  
 Caros, baratos,  
 Em prata, ouro, ou maça preta.  
 Tão engraçados  
 São hoje usados,  
 Que tenham chiste e muita trêta.

Fica faceta,  
 E bem forreta.  
 Tem uma graça... de encantar !  
 A' maçaneta,  
 Branca ou preta  
 Presa ás orelhas á badallar.

UM BRINCO.

(Destacando-se canta)  
 A moda tem, certos caprichos,  
 Sempre muito extravagantes,  
 Quer com fiôres ou com bichos.  
 Para ornar as elegantes,  
 Em toilettes, nem se falla  
 Em chapéus, lindos sapatos,  
 Mas o que o olhar regala  
 São estes brincos tão galatos.

CÓRO



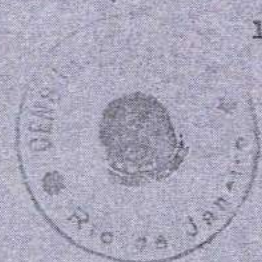
## CÓRO

Brincos galatos  
Caros, baratos  
Em prata, ouro ou massa preta  
Tão engraçados,  
São hoje usados  
Que tenham chiste e muita trêta.

(Evoluindo)

Fica facêta  
E bem forreta  
Tem uma graça .. de encantar  
A massaneta  
Branca ou preta  
Pressa as orelhas á badallar.  
Depois de cantarem, repetindo o refrain saem evoluindo.





## Quadro 7

NOVO... ANTIGO.

CURIOSO.

A tal moda é caprichosa. A moda é como as pessoas ingratas, insensatas! Já em 1830, usava-se esses brincos carrapetas que com a evolução desapareceram como ridículos. Eo entanto em pleno 1926, Dona Moda, a leviana de todos os tempos, exhibe-os como novidades. E' o novo antigo, uma especie de bello horrivel. Mas o que querem? -é moda. Até as danças... Todas as danças modernas, são antigas, ou quando não sejam são copidas das antigas. O Charleston, por exemplo, é um bocado da nossa capoeira, misturada com um pouce de "fandangussú" e uns "Pezes" do batuque africano. Quem a dança dá a idéa perfeita dos meus vovós quando dançavam a dança da chegada do santo á cabeça. E' dizem que o mundo progride (Vendo Malaquias entrar com Chica Ferna Inchada) Oh! Malaquias, por aqui o famoso mestre sala.

MALAQUIAS

E' como vê. Voa com esta "intrisica" filha de Eva, assistir a um espalhamento de "gambias", ao qual os neophitos chamam de concurso de dança.

CURIOSO.

Bravo! Muito bem! (A' Chica) A senhora tambem dança? Não a conhecia.

CHICA FERNA INCHADA

Chica de Assumpção trazer maravilha, conhecida nos meios "dancoricos" por Chica Ferna Inchada.

MALAQUIAS.

Não se mates de vergonha, creatura esdruxula!

CHICA.

Êê!... Xentes!

CURIOSO.

Não te incomodes Malaquias, Sabes que eu gosto de franqueza, nada de hypocrisia.



CHICA.

Qual é o meu? Se a morte é descanso, eu quero viver com trabalho.

MALAQUIAS.

Oh! "Incongruentica" e "sulfurica" creatura.

CURIOSO.

Mas Malaquias, chegaste a tempo. Ainda ha pouco eu comentava o valor das danças fallando sobre o Charleston.

MALAQUIAS.

Qual Charleston, qual nada. A melhor dança do mundo é a nossa, não é verdade Chica?

CHICA.

Não se "discóte"! Tudo que é nosso tem que ser superior aos dos outros.

29

CHICA.

Não ha nada melhor n' este mundo  
 que um maxixe bem dançado  
 Elle é bello, elle é feio, elle é jocundo  
 É gostoso que é damnado.

MALAQUIAS.

A todos elle consola  
 Como nas portas da morte  
 Pois de um velho faz ficar um moço  
 E de um fraco faz ficar um forte.

APROX

Quem mexe, remexe  
 Por si se consola

ELIA.

Porém não se mexe  
 Senão perde a bola.



ELLE

E quem for edoso  
que as pernas espixe

ELLA

N'um passo manioso  
D'este bon maxixe.

ELLE

Quando a dama é cavalheira  
E que o pé sabe arrastar  
Só se finge que passa rasteira  
E se começa a dançar.



ELLA

Com o passo riudinho  
Só mexendo co'a cintura  
Seja branco ou seja preto  
Logo perde a compostura.

AMBOS.

Quem nexe etc. etc.  
(Dansam o maxixe)

.....  
.....



CASA SOCEGADA!

A scena representa um salão commum de uma casa de hospedes. A O. e a B. varias portas para o interior dos aposentos, subscodas com os respectivos numeros em cada porta. Ao F. porta em arco para a entrada geral. Censo mobiliario apenas um sofá.

Personagens.

- A Dona da Casa -
- Um "boxeur"
- Um musico
- Uma neurasthenica
- Um fanilleiro
- Uma Cantora desafinada.



DONA DA CASA.

(Entrando, como fallando a alguem fóra) Entre, meu caro senhor. Admire que paz e que silencio reina aqui n'esta nossa casa.

BOXEUR

(Entrando) Realmente parece ser bem socegada a sua casa de commodos.

DONA DA CASA.

E' um verdadeiro paraizo! Não se ouve nem o zumbir de uma mooca!

BOXEUR.

E' justamente o que procuro eo que me convem! Soffro do coração e por isso busco o maximo repouso. (Ouvindo escalas em um contra-baixo) que demonio vem a ser isso ?

DONA DA CASA.

Ah! E' alli n'aquelle quarto, um maestro que está fazendo exercicios de contra-baixo para...

.....



BOXEUR

(Apárte) Mal vae a gaita! (Alto) E esses exercicios são diarios ?

DONA DA CASA

Não senhor. Apenas quando elle está em casa, isto e, uma vez por outra.

BOXEUR

Ainda bem! (Vendo um personagem entrar gesticulando) Quem é ?

DONA DA CASA

(A' personagem) Madame...

NEURASTHENICA

(Aproximando-se de Boxeur, os punhos cerrados) O que é que o senhor tem de saber quem sou ? Pero-lhe alguma coisa ?

DONA DA CASA

(Intervindo) E' um hospede novo que desejava apenas travar relações consigo.

NEURASTHENICA

Isso é outro caso... Vou apresentar-me. (Declama)

- Sou muito asthenica,
- E neuropathica,
- Ben neurasthenica,
- Mui symptomatica
- Toda splenica
- Fois a sciatica
- Mais ecumenica
- Faz-me grammatica.



.....

.....



Faço gymnastica,  
 Com a balística,  
 N'esta plastica,  
 Caracteristica,  
 que assim elastica,  
 E subalística,  
 E bem fantastica,  
 E antiflogista! (sas)



BOXEUR

Aquillo não é mulher - é um verdadeiro demônio em figura de gente.

DONA DA CASA

Ella é assis... mas no fundo... é uma boa creatura, pena é ser tão neurasthenica...

BOXEUR

Conheço excellento remedio para esse mal.

DONA DA CASA

qual é ?!

BOXEUR

Um bom mirre nas "bitaculas" e pô-la "Enout" e dois en-tres "rounds". A senhora quer experimentar ?

DONA DA CASA

Muito obrigada. Não soffro dos nervos, e demais nunca me constou que seccos curassem neurasthenia.

BOXEUR

Tambem praxa de sapatos, nunca fei pintura de sobracelhas de melindrosa, entretanto é usada como tal!

FUNILHEIRO

(Sahindo de uma das portas) Raioz partam a panelia e mais dona della ! (Reparando os Boxeur e Dona da Casa) Queiram perdoar ! Vejam só em que estado me mandam esta joça, para que lhe concerte o fundo !



BOXEUR

Ah ! O senhor é concertador de panellas ?

FUNILEIRO

Sou sim senhor. Porque sou funileiro !

BOXEUR

E onde é a sua officina ?

FUNILEIRO

Onde diabo ha-de ser ? (Apontando) Alli no meu quarto. Trabalho particularmente e...

DONA DA CASA

Alliás sea o meu consentimento. Isto aqui é uma casa socegada !

FUNILEIRO

Ora deixe-se disso. Isto aqui é uma verdadeira "bagunça", um "mafuá".  
(sae batendo na panella)

BOXEUR

Minha senhora, a sua casa não me serve... E' muito barulhenta e...

DONA DA CASA

Que injustiça, meu Deus... Uma casa tão socegada (Entra um personagem cantando desafinadamente)

CANTORA

(Cantando desafinado e ap. de Boxeur) Que tal acha a minha voz ?  
Maravilhosa, não é verdade ?

BOXEUR

(Aparte) Um verdadeiro cataclysm ! (Alto) Adoravel, minha senhora.  
Magnifica para apregoar hortaliças em qualquer feira-livre!

CANTORA

(Indignada) Estupido ! Bem se vê, que não conhece a arte do bello canto (sae)

UM MÚSICO

Sahindo de outra porta, sopra de rijo no contra-baixo. Depois de tocar) Para uma voz como essa, só umas variações de trombone. (Sopra com força novamente no instrumento)



DONA DA CASA

Por Deus, para lá com essa sanfona !

UM MUSICO

Acha que é sanfona o meu instrumento ? Então aguenta frega mais uma sanfonada ! (Sopra com mais força)

FUNILHEIRO

(Entrando) Para esse sólo, só este acompanhamento ! (Bate com força na panela)

BOXEUR

Isto não é casa de família, é um manicómbio ! (A cantora esgoela-se des-afinadamente).

DONA DA CASA

Valha-me todos os santos do paraizo !

NEURASTHENICA

(Entra a gritar e como quem vai ter uma syncope hystérica deixa-se cahir nos braços da Dona da Casa, gritando) Ai ! Ai ! Ai !

DONA DA CASA

(Ao Boxeur) Por piedade ! Salve-me desta curja de doidos !

BOXEUR

Arreliado, arregaçando a manga do paletot) Já vai vêr como vai reinar aqui um perf-ito silencio. Vou pôl-os todos em "knout-out" (Passa a distribuir soccos em todos os personagens que fogem. Depois de os ter feito fugir, erguendo o braço direito na grande pêsse) Haverá, por acaso alguém que deseje experimentar que braço é braço ? (ao Musico) Você quer ?

UM MUSICO

Comtigo é no sopra. Sopra é sopra !



9º QUADRO

(Cortina)

OH ! AS MULHERES !

CURIOSO

(Entrando)

Nº 10

Eu sou capaz de apostar  
 Consigo eu com qualquer  
 Em breve solucionar  
 No que consiste a mulher  
 Se no prazer ?  
 Ou soffrer ?

REFRAIN

Oh ! A mulher  
 Com seu olhar  
 Faz a qualquer  
 Se perturbar  
 E' um dilemma  
 Para decifrar,  
 Ventura extrema  
 A solucionar

Oh ! A mulher  
 Com seu olhar  
 Faz a qualquer  
 Se perturbar  
 E' um dilemma  
 A decifrar  
 Ventura extrema  
 A solucionar

2º COUPLET

Certo senhor de valor  
 Dizer-me coisas já quer



Conhece a fundo a mulher  
E' bacharel em amor  
No galanteio é doutor.

(A outro)

Aquelle outro rapaz  
Contraste do tal senhor  
Um máo juizo elle faz  
Pois da mulher tem horror  
Desse diabinho quer paz...

REFRAIN

Oh ! a mulher  
Com seu olhar  
etc. etc.

(sae)





1º QUANTRO (Fantasia)

TUDO BRANCO !

("Girls" symbolizando elegantes ao criterio do ensaiador)

Nº 11

CORO

Nesta gelida temperatura  
 Com trinta abaixo de zero  
 Ha-de andar a creatura  
 Metida em traje severo  
 Cheia de pelles e arminhos  
 Ou de "manteaux" bem forrados  
 Para manterem-se quentinhos  
 Os corpos enregelados

REFRAIN

Quando a neve  
 Alva e leve  
 Ven da amplidão, sobre a terra cair  
 Ven da amplidão, sobre a terra cair  
 A gente deve  
 Muito em breve  
 Resguardar-se para o frio  
 Para o frio não sentir

E' bom evitar,  
 E acautelar  
 Para que nenhum mal venha a acontecer  
 Devemos procurar  
 Depressa achar  
 Um bom agasalho que nos possa aquecer.



## APOTHEOSE

Ao criterio e fantasia do scenographo.

Nº 11

MULHERES

CÓRO

Cheias de frio nesta região  
 A nossa alma constante a vibrar  
 Sente pulsar forte o coração  
 E o peito ardente delira a sonhar  
 E quando a neve cahindo tristonha  
 Vem regelar nossos corpos quentinhos  
 Cheias de pelles, cheias de arminhos  
 Vimos ness'alma alegre, bisonha.

HOMEENS

CÓRO

(Entrando)

Sentindo frio a tremer  
 Sentindo frio a gosar  
 Como se fosse calor  
 Sentindo a alma a vibrar  
 E as mulheres febris  
 Com seus sorrisos subtis  
 Trazem a calor da paixão  
 Ehes transportando o verão  
 Dá o calor  
 Sublime do amor

TODOS

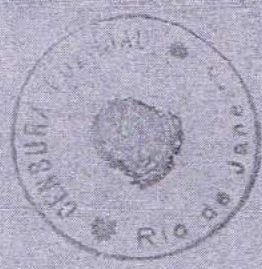
Sentindo frio a tremer  
 etc. etc.

FINA DO 1º ACTO.



240

PERIE - REVISTA - BALIE



PRETO E BRANCO

EM 2 ACTOS, 13 QUADROS E 2 APOTHEOSES

Original de

VLADIMIRO DI ROMA

(da S. B. A. T.)

Musica do maestro

LYRIO PANICALI

2º ACTO

Scenarios de

JAYME SILVA



Personagens

2º Acto

PAPAGAIO  
CASTELLA  
TROYADOR  
RAIO DE SOL  
RAIO DE LUE  
RAIOS QUE O PARTAM  
PROFESSOR  
DISCIPULA  
O MARIDO  
MARTINHO  
CATHARINA  
AMOR PERFEITO  
CURIOZO  
JOGO BRANCO  
ALMA NACIONAL



Córos

PAPAGAIO - CASTELLAS - RAIOS - ETC. - ETC.

Titulo dos quadros

11º	Quadro	(Cortina)	PAPAGAIO E PATEL
12º	"	(Fantasia)	TROYADOR E A CASTELLÃ
13º	"	(Cortina)	RAIOS E CORISCO
14º	"	(Sketch)	AMIL... E MÚSICA
15º	"	(Cortina)	MARTINHO E CATHARINA
16º	"	(Fantasia)	FLORES E MAIS FLORES
17º	"	(Cortina)	BOM SOUVENIR
18º	"	(Apotheose)	ALMA NACIONAL

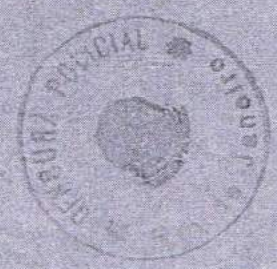


OS PAPAGAIOS DE PAPEL

Mulheres simbolizando papagaios de papel segundo a fantasia do ensaiador.

PAPAGAIO

Nº 13



Eis os papagaios de papel  
Todos em flechas bem armados  
Presos sempre a um cordel,  
Para ao ar sermos soltados,  
Encantos somos da pelizada  
Nos campos ou nos quintaes  
Até muita gente sacada

Acha em nós  
Acha em nós  
Seus idezes !

REFRAIN

Sempre a subir  
Cercovando  
Vamos galgando  
Subindo ao ar  
Vão nos soltando  
Equilibrando  
Para não rir gar



Com um chumaço  
Preso aos cordéis  
Vamos fiéis  
Galgando o espaço  
Subindo mais  
Subindo mais  
Alinhadinhos !

## CORO

Eis os papagaios de papel  
Todos em flechas bem armados  
Presos sempre a um cordel,  
Para ao ar sermos soltados,  
Encantos somos petiscado  
Nos campos ou nos quintaes  
Até muita gente barbada  
Acha em nós  
Acha em nós  
Seus ideaes !

## REFRAIN

Sempre a subir  
Corcoveando  
Vamos galgando  
Subindo ao ar,  
Não nos soltando  
Equilibrando  
Para não rasgar

---

---



Com um chunço

Preso aos cordeis

Vamos fleis

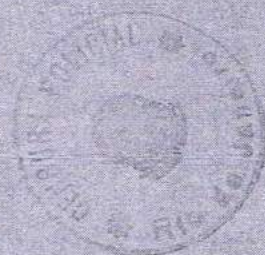
Calgando o espaço

Subindo mais

Subindo mais

Alinhadinhas !

(Depois de biverem o refrain, fazendo evoluções)





## A CASTELLÃ E O TROVADOR

A scena representa um pateo de castello medieval. Um bosque ao P. A. P. e a B. trepadeiras floridas.

Ao descerrar-se a cortina o menino Alfredo Martins, executará um sólo de violino. Depois entra o Trovador, como que divagando pensativo, parecendo aguardar alguem.

## Sólo de violino

TROVADOR

Nº 14

Em minh'alma sonhadora e ansiosa  
 A soluçar n'um poema ideal de amor  
 Por outra alma divina, formosa  
 A qual aguardo com santo ardor  
 E é tão lindo o sonho que vas divagando  
 Pela etherea mansão do azul do ceu,  
 Vou na amplidão do amor buscando  
 Rompendo as trevas de um denso veu.  
 Fica de novo pensativo. A orchestra continua a executar o numero.  
 Entra a Castellã que cantará dentro da mesma musica.

CASTELLÃ

Não percas a esperanza,  
 Não deves desanimar;  
 Que inda virá a bonança  
 Tu alma pura... acalantar  
 D'essa ventura sonhada  
 Também desejo o fulgor  
 Poderemos veloz, então realisa  
 Unidos em longo beijo de amor !



Entram as "girls" vestidas de Trovadores.

CÓRO

Em noss'alma sonhadora e ansiosa  
 A soluçar um poema ideal de amor  
 Por outra alma divinal, formosa,  
 A qual aguardo com um santo ardor  
 E é tão lindo o sonho que divagando  
 Pela etherea mansão do azul do céu;  
 Vou na amplidão do amor buscando  
 Rompendo as trévas de um intenso veu.

Ao terminarem o côro, ajoelham-se rodeando a Castella



13º QUADRO

(Cortina)

RAIOS E CORISCOES I

A scena será coberta com um grande velarium negro. Chispas de electricidade cruzarão no ambiente intermitente. Escuridão completa.

RAIOS DE SOL

Nº 15

Raios fulgurans de sol ardente  
Que expandem tanta luz, calor e vida  
Resplendores divinos de um crente,  
Nesta existencia fementida  
Raios de sol  
No arrebol  
Enchem de esperança um peito amado  
Que o rouxinol  
Num canto d'escol  
Sauda em magistral trinado.

RAIO DO OLHAR

Nº 16

Raios de um olhar sublime e amoroso  
Que muitas promessas ideacs vos faz  
  
Que só um olhar amante é bem capaz  
Raios do olhar  
Que fazem sonhar  
Um mundo ethereo de caricias  
Que vão findar,  
Sem mais tardar,  
Do amor, jardim suave das delicias.



RAIOS DE LUZ

Nº 17

Raios de luz que encantam e embriagam  
 No silencio das noites enlustradas  
 São as chimeras que me affagam  
 Almas gentis e enamoradas  
 Raio, Eu sou raio de luz  
 Que seduz o coração  
 Sou qual a alvorada que a alma amada  
 Excita em commoção.



RAIOS QUE O PARTAM

Ouve-se novamente o ribombar dos trovões faiscas electricas, barulhos e agitação fóra. Entra e declama.

Sou um raio bem conhecido  
 De zaragateiro tenho carta,  
 Quando eu fico... aborrecido !  
 Sou mesmo um Raio que o Parta !

Lá na terra, minha santa sogra  
 A senhora dona Rita Martha,  
 Diz que socego jámais logra  
 Sem este Raio que a Parta

Pois minha mulher é um bicho  
 Das mil saudades não se parta,  
 Mas tem razão, pois tem rabizho  
 Por este raio que a parta.



Mas viva esta vida bregeira  
Que de illusões já está farta  
Pois que é grande pepineira  
Gá p'ro raio que me parta !





1.º QUADRO

(Comedia)

AMOR E MUSICA !

A scena representa um pequeno salão de estudos. Porta ao F. A. E. um piano e duas cadeiras.

Personagens:

PROFESSOR

DISCIPULA

O MARIDO



Ao descerrar-se a cortina, o professor finge, junto á discipula, dar-lhe lições de solfejo.

PROFESSOR

Muito bem ! Por hoje fazemos "ponto".

(Aproxima mais a cadeira) A senhora vai admiravelmente bem nessas "escalas" (Passa-lhe o braço pelas costas)

DISCIPULA

(Afastando a cadeira) Entao Professor não perca a "linha" e...

PROFESSOR

Perdoa-me, mas... Eu amo-a ! (Pausa). A senhora deve ter "ló" do meu soffrimento ! Queira dar-mi" uma esperança. A minha vida depende de "si" !

DISCIPULA

"Lá" isso mais devagar ! Faça uma "pausa", que eu não quero ser "ré" de infidelidade conjugal.

PROFESSOR

Perdão ! Amar-me não é ser infiel. Bem sabe que quando o "sol" nasce é para todos e ...

DISCIPULA

Sim, mas não neste caso (Com orgulho) Eu sou uma senhora honesta !

PROFESSOR

Bem sei... Não digo o contrario; mas se a senhora soubesse como ando com as idéas "confusas" por sua causa !...



## DISCIPULA

Pois olhe, acho mais prudente que o senhor toque o "andante" se não quer que meu marido lhe "colcheie" os ossos com uma sóva.

## PROFESSOR

(Tentando abraçá-la) Isso iria estragar um tanto a "symphonia" do meu grande affecto mas ... (cae de joelhos aos pés da discipula)

## MARIDO

(Entrando e vendo o Professor aos pés da Esposa) Mas... que raio disso vem a ser aquillo. (Ao Professor) que faz o senhor pr'ahi ajoelhado aos pés da minha mulher ?

## PROFESSOR

(Temeroso) Estou... estou, fazendo... um ligeiro "ensaio" (pausa) E' um "preludio".

## MARIDO

Está muito bem, mas... não parece. Você pensa que minha mulher seja algum "instrumento" vagabundo ou alguma "estante" ? (Com violencia aproxima-se do Professor e segura-o pela gola do paletot) Levante-se e tome outra posição, senão acabo berrando-lhe a "Partitura". !

## PROFESSOR

(Erguendo-se) Calma, patricio ! Faça uma "fematta" nesse seu genio, que é pouco "moderato".

## DISCIPULA

(Aparte) Isto é o que se chama um marido "batuta" ! Mostrou uma attitude "bem quadrada" na occasiã opportuna..

## PROFESSOR

(Tomando assento na cadeira) Bem. Esqueçamos este "accidente" e continuemos a "solfejar".

## MARIDO

Está bem. Continue "lá" com a lieção mas tome tanto senão... (Faz menção de dar-lhe pancada) Eu vou "lá" dentro e já volto para as-



sistir o resto da lição (sae pelo F.) (A Discipula finge recommençar a lição) (O Professor passa o braço disfarçadamente pelas costas da Discipula e finge apontar as notas musicas mas, cotuca a Discipula).

DISCIPULA

(Indignada) Decididamente o senhor não se emenda ? !

PROFESSOR

Que quer ? ! ... E' da musica ! Tenho que "dar a capo" e fazer um "ritornello".

DISCIPULA

Se meu marido entra de repente, o senhor verá o "final".

PROFESSOR

(Com arrebatamento) Que importa ? !

A minha "inspiração" é grande \* Que mal pôde haver ?

DISCIPULA

No "minimo" ficará com a "symphonia" estragada. ( O professor num impeto, com transporte agarra a discipula e a beija)

O MARIDO

Entrando e vendo gesto do Professor vai junto ao piano, tira a musica da estante e no auge da indignação esfrega-a no rosto do Professor. Com rancor. AHÍ tens o castigo que mereces ! (Pausa) Prometti que havia de borrar-te a "partitura" e borrei-a !

PROFESSOR

Pegando no chapéu e limpando o rosto sujo de branco) Has-de pagar caro a tua violencia!

DISCIPULA

Como terminou "allegro" o "final" desta lição.



15º QUADRO

(Cortina)

MARTINHO E CATHARINA :

MARTINHO

1918

(Duetto)

Sinto cá um certo patacaz,  
 Sinto uma cousinha que me rói;  
 E que certa cocoga me faz,  
 Que é tão boa que até dóe.  
 Tú bem podias, Catharina,  
 Ter dó de mim, ter compaixão,  
 Pois sou tanque de gasolina  
 Prestes a uma explosão.

Ai ! Catharina ! Ai ! Catharina !  
 Tem compaixão de mim, oh ! tem dó...  
 Tú és divina  
 Oh ! Catharina !  
 Eu quero ser o teu coió !

Catharina ! Ah ! Catharina !  
 Vem consolar o teu Martinho;  
 Vem amor dar-me o teu carinho !

CATHARINA

Que bobagem a tua, oh ! Martinho !  
 Guarda bem guardado o patacaz;  
 Que meu xodó e o meu carinho  
 Por esse geitinho não terás  
 Repara que sou bem divina  
 Nesta belleza tão perenne  
 Eu debrasto a gasolina  
 Comigo é só kerozene !



Ai ! seu Martinho ! Ai ! seu Martinho !

Não poderei de ti, oh ! ter dó !

Wia bem tolinho, oh ! seu Martinho

Tú não és o meu coio

Seu Martinho, oh ! seu Martinho !

Eu sou creoula petulante,

Tu apenas um branco marchante !

Danças e fazem marcações ao criterio do digno "metteur-  
en-scène".





16º QUADRO

(Fantazia)

## FLORES E MAIS FLORES

A scena representará um jardim exotico de alta fantasia ou uma grande "corbeille" pejada de variegadas e polichromas flôres ou qualquer outro motivo fantastico. A fantasia e grande saber artistico de Jayme Silva, entrego para que decida sobre esse ponto.

Mulheres symbolisando flôres.

CORO

Nº 19

Perfumes, cores,  
Tão lindas flôres,  
No mundo nós somos sem rivaes  
E nesses subtile frescoren  
São risinhos e sensuaes.

Bellas, formosas  
Cravos e rosas  
Lyrios, dhalias e jasmims  
Bomos ditosas,  
Lindas, cheirosas  
Nos canteiros dos jardins.

AMOR PERFEITO

Nº 20





Em minhas petalas avelludadas  
 Trago da noite o magicaal negror  
 As mil chimeras sempre sonhadas  
 Num divino sonho... de amor.  
 Vou destacoando-me das outras flores  
 Pela severidade de minha cõr  
 Symbolisando ideias amores  
 Sou um ridente e perfeito amor.

REFRAIN

Amor perfeito  
 Tão petulante  
 Gentil, escorreito  
 Sempre elegante  
 Sou de encantar  
 Sendo assim gracil  
 Pois faço sonhar  
 Venturas... mil.





## 17º QUADRO

(Cortina)

## "BOM SOUVENIR"

## CURIOSO

(Entrando) Cá estou de novo, para continuar a metter o meu bedelho, quero dizer, entrar com o meu jogo !

## JOGO FRANCO

(Entrando) E faz o senhor muito bem em entrar com o seu jogo, porque lá diz o rifão: quem não joga e não bebe que...

## CURIOSO

Já sei... (Canta)... que alegria pôde ter ! (N'outro tom) Mas isso não me explica quem é a menina.

## JOGO FRANCO

Tem razão. Já saberá.

## Nº 21

Outr'ora um jogo clandestino,  
Que se fazia muito em segredo  
Mas que por artes do... Destino  
Foi-se o receio, perdi o medo  
Namoro era então chamado  
Mas com o "flirt" foi um arranco;  
Hoje bem livre eu sou chamado  
"Dernier-cri", um jogo franco !

## REFRAIN

Na Avenida banco o meu jogo,  
No Leme, na Tijuca, no Leblon  
De Cascaড়া a Botafogo  
Sou um joguinho bem bom.  
No bond, no Cine e na rua  
Qualquer outro desbanco;  
Vestida assim quasi nua  
Eu sou bem um jogo franco !





(Enquanto Curioso canta, o Jogo baila)

JOGO FRANCO

(Falla) Depois disto tudo quem podera deixar de fazer uma fézinha  
comigo ?

CURIOSO

Por mim confesso, que sou capaz de arriscar tudo para...

JOGO FRANCO

Vem ! Quem não arriscou, não perdeu nem ganhou !

CURIOSO

Tens razão. Já que estão... franca... também estou contigo...

(Despede-se e Jogo Franco e sahe cantando)

OS DOIS

Namoro era então chamado  
Mas com o "flirt" foi um arranco  
Hoje bem livre sou chamado  
"Dernier cri" um jogo franco

CURIOSO

(Monologando) Por esse andar as cousas vão-se tornando pretas e  
acho mais prudente fazermos um ponto final por estas alturas.  
(Cae em meditação)

ALMA NACIONAL

(Entrando) Ainda não !... Ainda tens muito que vêr !

CURIOSO

Mas quem é a senhora !

ALMA NACIONAL

Quem sou ? !... Sou a Alma Nacional e desejo que vejas o ninho on-  
de placidamente adormecido, repousa o nosso amavel Brasil !

CURIOSO

(Descobrimo-se respeitosamente) Talvez, oh! alma de minh'alma e  
leva-me sem tardança a esse ninho bendicto que quero render meu  
preito de admiração ao gigante que desperta !





ALMA NACIONAL

(Apont. ao P.) Ani o tens !

Apotheose





18º QUATRO

(Apotheose)

## O NINHO DA AGUIA

A fantasia desta apothese fica tambem entregue ao merito artistico de Jayme Silva e De Chocolat. Toda a companhia em scena.

TODOS

Nº 22

Hosannas sejam dadas ao gigante  
Que dorme o seu placido sono socegado  
Aguardando o despertar triunphante  
Evocando as glorias do passado  
Com ariso então sereno e forte,  
Sobranceiro, empavido e viril  
Ouvirá os filhos, seus do Sul ao Norte  
Cantarem forte  
Até á morte  
Com voz gentil  
O céu de anil  
O mar azul  
O cruzeiro do sul  
De nosso immortal Brasil !

