



**A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE
REVISTA DOS ANOS 1920**

PAULO ROBERTO DE ALMEIDA

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE REVISTA DOS ANOS 1920

PAULO ROBERTO DE ALMEIDA

Niterói

2016

PAULO ROBERTO DE ALMEIDA

A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE REVISTA DOS ANOS 1920

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu

Niterói

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A447 Almeida, Paulo Roberto de.

A presença negra no Teatro de Revista dos anos 1920 / Paulo Roberto de Almeida. – 2016.

128f. ; il.

Orientadora: Martha Campos Abreu.

Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

Bibliografia: f. 155-163.

1. Teatro de revista; história e crítica. 2. Brasil. 3. Racismo.
4. Gênero. I. Abreu, Martha Campos. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

PAULO ROBERTO DE ALMEIDA

A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE REVISTA DOS ANOS 1920

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovada em: 01/07/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu – UFF (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Giovana Xavier da Conceição Côrtes – UFRJ

Prof.^a Dr.^a Alessandra Schueler – UFF

Niterói

2016

Em memória de Tiago de Melo Gomes.

AGRADECIMENTOS

Chegado ao fim deste trabalho é hora de lembrar daqueles que estiveram ao nosso lado. São várias pessoas que encontramos pelo caminho e sou grato a todas elas pela mão amiga.

Inicialmente, gostaria de agradecer a DEUS por ter me dado força e coragem para encarar horas de viagem de minha cidade do interior de Minas Gerais até o Rio de Janeiro. Sem as orações dificilmente teria carregado a mochila.

A família Almeida por ter me apoiado sempre incondicionalmente. A meus pais em especial, meu muito obrigado por desde a infância ter nos ensinado que o melhor caminho a seguir é o dos estudos. Obrigado por entenderem minhas ausências nas reuniões e encontros familiares. Sou muito grato a minha amada esposa que mesmo cansada de tanta leitura e escrita, esteve ao meu lado nesta jornada acadêmica.

Apesar de sua ausência, não poderia esquecer de um amigo que levarei pela vida a fora, o professor Tiago de Melo Gomes. Pessoa fundamental para minhas escolhas. Sempre disposto a ouvir e aconselhar, mesmo em terra longínqua. Sujeito de sua história, foi capaz de inspirar gerações de historiadores. Sua voz foi silenciada, mas não o espírito que nos acompanha neste momento.

A minha orientadora Martha Abreu. Palavras jamais irão expressar minha gratidão por ter me acolhido na Universidade Federal Fluminense – UFF, desde o primeiro momento, quando nos conhecemos pessoalmente. De suas tantas qualidades, destacaria três: generosidade, humanidade e calma. Em minhas idas e vindas de Minas ao Rio, Martha sempre se mostrou preocupada com minha pessoa, isso em uma orientação faz toda diferença. Com seu jeito acolhedor, me transmitia a tranquilidade necessária para estudar, trabalhar e pesquisar. A calma com que leu meu texto, mesmo apresentando dificuldades na escrita, e haja dificuldade. Obrigado pela confiança depositada neste trabalho.

A Gladys e Camila professoras atentas e abertas a compartilhar com minha turma da disciplina Dimensões do Estado e da Cidadania nos Impressos, cursada no segundo semestre de 2014, todo seu conhecimento simplicidade acadêmica. Foi uma disciplina fundamental para o entendimento das fontes deste trabalho.

Sou grato a Capes pelo apoio financeiro recebido em maio de 2015, o que me permitiu adquirir livros e digitalizar minhas fontes.

Agradeço a Sérgio Roberto dos Santos, funcionário da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, pelo atendimento e disponibilidade em me auxiliar em minhas pesquisas na biblioteca da Sociedade.

Na Biblioteca Nacional, agradeço a todos os atendentes pela atenção às minhas solicitações. De modo especial, agradeço a Sátiro Ferreira Nunes que, mesmo em férias em 2014, permitiu ter acesso a várias peças teatrais para que pudesse digitalizar e ler.

Por fim, mas não menos importante, agradeço aos amigos Rafael Petry Trapp e Lídia Rafaela pela acolhida, companheirismo e disponibilidade em me auxiliar no que precisasse na UFF.

Muito obrigado.

RESUMO

O Teatro de Revista vem se revelando nos últimos anos um campo fértil de estudo ao historiador, uma vez que é possível percebê-lo como uma arena capaz de leituras plurais do que se via no palco. O resultado desse caráter “polissêmico” seria o debate de temas do momento por uma plateia diversificada. Um dos temas abordados neste trabalho é a questão racial. A partir da análise da revista “250 contos” e da trajetória da atriz negra Ascendina dos Santos, coloco no centro da investigação as representações da população negra nos palcos e a recriação de estereótipos, que reforçavam o racismo em meio a um divulgado imaginário sobre a harmonia racial no Brasil.

Palavras-chave: Mestiçagem. Negro. Representação. Racialização.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A Presença Negra no Teatro de Revista de 1920*. 2016. 130fl. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ABSTRACT

The Theater of magazine comes out in recent years as a fertile field of study to the historian, since it is possible to perceive it as an arena capable of plural readings of that track on stage. The result of this “polysemic” character would be the discussion of issues of the moment by an entertained audience. One of the themes discussed in this work is the racial question. From the analysis of the magazine “250 stories” and the trajectory of the black actress Ascendina dos Santos, I put in the center of research the representations of the black population in stages and the rebuilding of stereotypes, which reinforced.

Keywords: Miscegenation. Blacks. Representation. Racialization.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Atriz Mariska	76
Figura 2 – A atriz Otília Amorim	77
Figura 3 – A atriz Ascentina Santos	79
Figura 4 – Essa (não) é a (tal) mulata Ascendina?	80
Figura 5 – Jornal <i>A Noite</i> 01/02/1926	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	19
O TEATRO DE REVISTA NO RIO DE JANEIRO	19
1.1. A Cidade se Diverte: O Teatro de Revista no Rio de Janeiro.....	19
1.2. Forma e Conteúdo do Teatro de Revista Carioca	24
1.3. Personagens-Tipo e suas Convenções – Cristalizando Personagens	31
1.4. De Arlequim à Figura Fenotípica – A Representação do Negro pelo Teatro de Revista	39
CAPÍTULO 2	46
A REVISTA 250 CONTOS: O PARAÍSO RACIAL NO TEATRO DE REVISTA	46
2.1. Uma Dupla de Sucesso: A Produção Teatral de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	46
2.2. A peça 250 Contos: Uma Revista Repleta de Atualidades	49
2.3. A peça 250 Contos e os Limites do “Paraíso Racial” Brasileiro	56
2.4. Problemas no “Paraíso” Frente a Imigração Afro-Americana para o Brasil	64
CAPÍTULO 3	73
A MAIOR NOVIDADE DO TEATRO DO ANO DE 1926 – A ESTRELA PRETA	73
3.1. A Revista Moderna e a Possibilidade de Atuação de Atores Negros no Teatro de Revista Carioca dos Anos 1920.....	73
3.2. “Ascendina, Uma Atriz Negra Que Agitou o Meio Teatral”	93
CONCLUSÃO	109
FONTES	111
BIBLIOGRAFIA	113
ANEXOS	123

INTRODUÇÃO

Certa vez, quando fora entrevistado pela Revista de História da Biblioteca Nacional, Robert Darton, ao ser indagado sobre seu interesse por anedotas e piadas respondeu:

[...] Se você entende a piada, está realmente compreendendo algo maior do que ela. Veja o caso de O Grande Massacre de Gatos. Quando sacrificavam aqueles felinos cerimoniosamente, encenando um julgamento, e em seguida reproduzindo o caminho e matando em mímicas... Claramente, eles achavam essa prática engraçadíssima. Por quê? Eu me lembro de Erving Goffman. Ele dizia que, no início de uma investigação, é preciso se perguntar: “O que está acontecendo aqui?”.

“O que está acontecendo aqui?”, esta frase de Darton se torna uma chave de leitura importante para a compreensão das fontes deste trabalho, uma vez que o Teatro de Revista em sua forma e conteúdo fazia uso de uma linguagem livre, próxima às populações das ruas.

A revista é um espetáculo inteiramente composto por alusões voluntárias a fatos recentes. E a alusão é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão. Alusões que podem aparecer sob diferentes formas: históricas quando elas se referem a fatos históricos conhecidos; políticas, quando atuam no campo da paródia aos homens do governo; verbais, quando se utilizam de palavras que tenham duplo sentido [...] e se apresentem como um ingênuo equívoco e até mitológicas, calcadas num ponto qualquer da fábula disfarçada, como metáfora do presente. A alusão, cujos rastros se encontram nos ritos populares e nas formas carnavalizadas [...] é também um meio com que se vinga o povo da ordem social imposta. Perdidas as alusões, perdemos os signos e suas referências, sem a atualidade, não haverá revista.¹

Por detrás destas alusões se encontra o registro de personagens reais que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro e de situações concretas envolvendo a diversificada plateia assídua aos teatros cariocas. Ao fazer uso de uma linguagem paródica e de tipos caricaturais, os revistógrafos possibilitavam ao público diferentes leituras das temáticas abordadas por eles, se tornando dessa forma, um espaço público para leituras plurais de temas emergentes e debatidos da sociedade.²

Desta maneira, as peças de Teatro de Revista dos anos 1920, possibilitam ao historiador ter acesso a debates candentes da Primeira República tais como: identidade

¹ VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: Teatro de revista brasileiro... obá!*. Campinas: Editora da UNICAMP: 1996, p. 30.

² MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Cena Aberta: A interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. 270fl. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

nacional, questões raciais, modernidade, gênero e classe, pois, apesar de ser parte do universo do entretenimento, a produção revista teria se tornado um canal particular destas questões, exigindo de seu observador a capacidade de compreender suas alusões, piadas e anedotas.³

A princípio, diante das revistas teatrais, ao se fazer uso do questionamento de Robert Darton, uma primeira resposta foi dada pela popularização da música brasileira, em especial o samba que embalava as cenas teatrais e mutações entre os quadros. Sua constância nos palcos sugere que antes mesmo do Rádio, da televisão e das políticas culturais de Getúlio Vargas na década de 1930, outros espaços do entretenimento da Capital já popularizavam gêneros e artistas.⁴

Assim, o corpo documental formado pelas peças teatrais dos anos 1920, depositadas no fundo 6E, sob a guarda da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, permite reavaliar a Primeira República, pois suas páginas reconstróem as maneiras pelas quais atores e artistas se inseriam nos debates em termos de modernidade, nacionalidade e identidades. Ainda reforçaria o argumento desenvolvido por Martha Abreu de que “‘músicas populares’, como lundu, maxixes e choros não precisaram esperar as décadas de 1920 e 1930 para serem identificadas como coisas nacionais, já que participavam de um mercado editorial e de diversões entre o final do século XIX e início do XX”.⁵

Inicialmente o projeto girava em torno das músicas do conhecido sambista negro Sinhô, José Barbosa da Silva,⁶ para o Teatro de Revista. Freqüentador da casa da Tia Ciata⁷, compositor de sambas e marchas carnavalescas de sucesso, intitulado “Rei do Samba”, Sinhô era quem mais se via e ouvia nos palcos cariocas dos anos 1920.

Atento ao que acontecia a sua volta, utilizou de fatos corriqueiros das ruas, tornando suas músicas crônicas da cidade e de seu povo.⁸ Em 1933, o cronista Francisco Guimarães popularmente chamado de Vagalume afirmava que havia sido Sinhô “quem levou o samba

³ DANTAS, Carolina Vianna Dantas. *Brasil “Café com Leite”*: História, Folclore, Mestiçagem e Identidade Nacional em Periódicos Rio de Janeiro (1903-1914). 288fl. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

⁴ Alguns dos artistas populares das primeiras décadas do século XX podem ser conhecidos através da obra de Bricio de Abreu. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. 1. ed. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963. Sua obra reuniu biografia de grandes nomes da literatura e do teatro brasileiro como Machado de Assis, Margarida Max, Luís Peixoto, Carlos Bittencourt, Oscarito, Benjamim de Oliveira, Bibi Ferreira, entre outros.

⁵ ABREU, Martha. *Histórias Musicais da Primeira República*. ArtCultura, Uberlândia, 13. v., 22. n., p.73. De acordo com Monica Neves Leme uma das grandes empresas dedicadas à editoração musical do teria sido de propriedade de Isidoro Bevilaqua e Filhos com filiais em São Paulo e Juiz de Fora. LEME, Monica Neves. *Isidoro Bevilaqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical*. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2011. pp.117-182.

⁶ ALENCAR, Edgar de. *Nosso Sinhô do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981.

⁷ A respeito de Tia Ciata, cf. MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 2. ed. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995.

⁸ MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. *Sinhô: A Poesia do Rei do Samba*. 223fl. Dissertação (Mestrado). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

para o teatro e durante muito tempo, as revistas teatrais tomaram no nome das suas produções, que eram facilmente lançadas na Penha no meio de um sucesso ruidoso”.⁹

A partir desta constatação, a opção metodológica inicial foi localizar, ler e ouvir as peças de revista que traziam músicas do sambista, bem como apresentavam partes de suas letras musicais e também circularam em partituras e fonogramas ao longo da década de 1920. Desta forma, dentro de um campo de 1081 peças de Teatro de Revista para o período delimitado por este trabalho (1920-1930), foi possível identificar inicialmente um total de 57 peças relacionadas às composições de José Barbosa da Silva. Tal procedimento levou-nos a constatação de que existiam mais peças de revista ligadas a Sinhô do que as indicadas por seu biógrafo Edgar de Alencar e o pesquisador José Ramos Tinhorão. Para Alencar eram 38 peças musicadas e utilizadas em revistas; para Tinhorão eram 42. Até onde se pôde verificar, existiam 57 peças com músicas do Rei do Samba.¹⁰

Em virtude disto, foi montado um banco de dados, a partir do aplicativo para computador FileMaker 14 Pro, com o objetivo de fazer o cruzamento entre os suportes de circulação das músicas de Sinhô que permitiriam atestar a popularização do samba (veja tabela 1). Assim, começamos a construir uma parte da história da música brasileira a partir de um questionamento (“o que está acontecendo aqui?”), operando dentro da lógica defendida por Michel de Certeau, de que:

[...] Em história, tudo começa com o gesto de selecionar, de reunir, dessa forma, transformar em “documentos” determinados objetos distribuídos de outra forma. Essa nova repartição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em produzir tais documentos, pelo fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos, mudando, ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto [...].¹¹

Seguindo a trajetória de um sambista negro, Sinhô e suas músicas, aos poucos começamos a perceber que a tarefa era gigantesca, muito além das possibilidades de um mestrado. Aos poucos, outra questão foi crescendo: a questão racial presente nos “personagens-tipo” utilizados pelo Teatro de Revista. As discussões no grupo de pesquisa Cultura Negra no Atlântico (CULTNA) e as leituras sobre o samba nos anos 1920 começaram a trazer novas questões: quais eram os papéis desempenhados pelos negros em cena? Como se

⁹ GUIMARÃES, Francisco. *Na Roda do Samba*. 2. ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1978. p. 33.

¹⁰ Outra observação quanto ao número de músicas de Sinhô em peças de teatro de revista, é que uma peça às vezes, possuía mais de uma música do compositor. Por exemplo, a Burlata-Revista *Vô me Benzê* de J. Miranda (1921) encenada no teatro São José, continha a música título, *Vô me Benzê*, a música *Maldito Costume e Capinheiro*. “Vô me Benzê” Arquivo Nacional BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0253.

¹¹ CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). *História: novos problemas*, São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora. 1978, p. 30.

dava a representação dos negros no palco? Como a questão racial era abordada por estas peças teatrais?

A partir destas indagações e das leituras da parte textual das revistas selecionadas, fomos nos dando conta de que vários elementos que transitam atualmente entre nossos símbolos nacionais como o samba, a mulata, o malandro, a feijoada e o futebol foram retratados e se fixaram também por meio das Revistas ao longo da Primeira República. Através de “tipos populares” e do uso da música, os autores teatrais como Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Freire Júnior, Luiz Peixoto, Margarida Marx, Francisco Iglésias, Paulo de Magalhães entre outros construíram enredos associados à atualidade e tocaram em questões importantes para o pensamento nacional. Este é o caso, por exemplo, das teorias raciais que estavam na ordem do dia na década de 1920¹² e que foram vez ou outra mencionadas em Revistas neste período.

Dessa maneira, o Teatro de Revista, como fonte historiográfica, vai de encontro às observações das historiadoras Ângela de Castro Gomes e Martha Abreu sobre a produção historiográfica acerca da Primeira República.¹³ As Revistas em suas variadas modalidades, carnavalescas, charges, de ano e burletas, publicitavam temas e valores populares muito antes da política cultural do Estado Novo ou dos intelectuais modernistas que apoiavam o regime Vargas. Pelas Revistas pesquisadas, o samba e o carnaval já desfilavam como gêneros nacionais, e o Brasil era um país sem preconceitos raciais. O Teatro de Revista também pode ser visto como um rico local para se pensar a capital Rio de Janeiro, centro da modernidade e espelho para o país. A partir de cenas sobre o Rio de Janeiro, discutia-se um país branco, negro e mestiço, de diferenças sociais, raciais e regionais. A medida que nos familiarizamos com este tipo de fonte, se torna possível ainda reconhecer que o Teatro de Revista dialogava com os debates dos intelectuais,¹⁴ com os acontecimentos políticos maiores e com o que acontecia nas ruas e nos jornais.

¹² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo contrário: cor e Raça na Sociabilidade Brasileira*. São Paulo: Claroenigma, 2012. CARULA, Karoline. *Darwinismo, Raça e Gênero: Conferências e Cursos Públicos no Rio de Janeiro (1870-1889)*. 311fl. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

¹³ ABREU, Martha e GOMES, Ângela de Castro. *A nova “Velha” República: um pouco de História e historiografia*. 26. v., 13. n., Rio de Janeiro, jan. de 2009, pp. 1-14.

¹⁴ Estes debates circulavam em torno da ideia do caráter nacional brasileiro, da modernização da cidade, dos costumes e da arte, do consumo de bens culturais afrodiáspóricos e da questão racial. A esse respeito, veja entre outros: DANTAS, Carolina Vianna Dantas. *Brasil “Café com Leite”: História, Folclore, Mestiçagem e Identidade Nacional em Periódicos (Rio de Janeiro (1903-1914))*. 288fl. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007. ALBERTO, Paulina L. *Black Intellectuals in Twentieth-Century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011. ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In: CARVALHO,

É justamente esta a contribuição das Revistas “250 Contos” (1921), de autoria dos revistógrafos Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, e “Café com Leite” (1926) escrita pelo maestro Freire Junior. Além de procurarem entreter e agradar ao público durante os espetáculos, os textos discutiam a questão racial: “250 Contos” trazia o projeto de imigração de negros norte-americanos para o Brasil, em 1921; “Café com Leite” trazia a caricatura de Ascendina Santos, representada por uma atriz branca chamada Mariska. As peças teatrais escolhidas para este trabalho, como veremos ao longo do texto, demonstram que a questão racial era fundamental naquele momento. Em meio a diversas discussões sobre as possibilidades do futuro da nação,¹⁵ representavam-se no Teatro de Revista diversos estereótipos em relação à população negra e recriavam-se hierarquias de cor, gênero e classe.

A dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo trata da presença do Teatro de Revista na cidade do Rio de Janeiro e a atração exercida por ele em diferentes grupos sociais da capital do país, em virtude da presença em seu conteúdo de uma linguagem acessível, de músicas da moda e músicos reconhecidos, da caricatura e das alusões a “personagem-tipo” que tornavam os espetáculos mais agradáveis. Além disso, traçamos uma pequena história da presença negra no teatro brasileiro.

No segundo capítulo, analisamos a revista “250 Contos” (1921) da parceria Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Esta revista não só tematiza a questão da imigração negra norte-americana para o Brasil, em 1921, como também demonstra os incômodos desta possibilidade, uma vez que as hierarquias sociais e raciais eram constantemente reafirmadas ao longo da República. Mesmo contendo personagens que expressavam a ideia de “harmonia racial”, a produção de Bittencourt e Menezes, em diálogo com o debate parlamentar em torno do projeto dos Deputados Andrade Bezerra e Cincinato Braga, proibindo a entrada de afro-americanos, revela os limites ao “Paraíso Racial”.

Por fim, mas não menos impotente, o terceiro capítulo aborda a trajetória da atriz negra Ascendina Santos caricaturada pela revista “Café com Leite” do maestro e revistógrafo Freire Junior. Apesar de fragmentada, as fontes sobre a “estrela negra” permitem

José Murilo de (org.). Nação e cidadania no Império: novos horizontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. SEIGEL, Micol. Mães Pretas. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos. Quase – Cidadão: Histórias e Antropologias da Pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007. ROCHA, Oswaldo Porto. Na Era das Demolições. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, Secretaria Municipal de Cultura. S/d. SEIGEL, Micol. Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States. Duke University Press: Durham, 2009.

¹⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. CAULFIELD, Sueann. A Honra Nacional, A Família e a Construção na Cidade Maravilhosa. In: CAULFIELD, Sueann. Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Unicamp, 2000. VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da Cidade: Conflitos e Negociações em Torno da Identidade Cultural no Rio de Janeiro. *ArtCultura*, 7. v., 11. n., Uberlândia, jul.-dez., 2005, pp. 159-172.

problematizar o quanto ainda era ambígua e estigmatizada a presença de atores negros nos palcos do Rio de Janeiro, mesmo em um momento em que símbolos culturais negros estavam sendo consumidos e valorizados no Brasil e em outras partes do mundo.¹⁶ Por isso, julgamos necessário neste momento da pesquisa abordar as possibilidades de atuação de uma atriz negra nos palcos dos teatros cariocas dos anos 1920, ao invés de tratarmos dos temas que estavam presentes na revista de Freire Junior.

¹⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos Anos 1920*. Campinas: UNICAMP. 2004, pp. 193-286.

CAPÍTULO 1

O TEATRO DE REVISTA NO RIO DE JANEIRO

1.1. A Cidade se Diverte: O Teatro de Revista no Rio de Janeiro

O Teatro de Revista teria sua origem na França no início do século XVIII, onde se apresentou inicialmente em “teatrinhos” e barracas de feira de São Lourenço e São Germano, em forma de uma *revue de fin d’année* – uma revisão dos principais acontecimentos do ano anterior. Após ter surgido em Portugal na década de 1850, oito anos depois apresentava-se no Rio de Janeiro no Teatro Ginásio a primeira revista brasileira, “As Surpresas do Senhor José da Piedade”, de Figueiredo Novais.¹⁷ Porém, “a peça ficou apenas três dias em cartaz por interferência da polícia, em função de distúrbios que aconteceram durante o espetáculo por causa de uma cena em que era metido a ridículo o “Diário do Rio de Janeiro”. Devido a sua estreia conturbada e polêmica, os empresários locais evitaram o gênero, apesar de seu grande sucesso em Portugal e na França”.¹⁸

Outras tentativas ocorreram anos depois: em 1875 quando Joaquim Serra escreveu a “Revista do Ano de 1874”, três anos depois, 1877, Lino de Assunção e Arthur Azevedo lançaram a Revista “O Rio de Janeiro em 1877”, contudo estas iniciativas não conseguiram despertar no público carioca o interesse pelo Teatro de Revista. Segundo especialistas em dramaturgia teatral como Roberto Ruiz e Neyde Veneziano, estas peças não obtiveram sucesso expressivo porque seu enredo político não foi bem aceito nem pela crítica teatral, menos ainda pelo público frequentador dos teatros.¹⁹

A partir de 1880, o Teatro de Revista começou a ganhar espaço e público. De acordo com a crítica teatral Flora Sussekind, neste momento os espetáculos se tornaram “trilhas duplas” que apresentavam ao público crônicas e história, teatro e documento, efeitos

¹⁷ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: UNICAMP, 1991, p. 25-26.

¹⁸ MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Cena Aberta: A interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. 1999. Dissertação (Mestrado em História). 106fl. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 1999. Para Roberto Ruiz esta revista faria parte de um primeiro momento do Teatro de Revista, considerando-a uma “pré-história do Teatro de Revista” em virtude do pouco agrado popular e dos poucos dias que ficavam em cartaz. RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: Das Origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacem, 1963, p. 15-20.

¹⁹ VENEZIANO, N. *Op. cit.*, p. 27. RUIZ, R. *Op. cit.*, p. 18.

naturalistas e estética da *féerie*²⁰. Para a pesquisadora, as revistas seguiam o fluxo das transformações a que estava sujeita à cidade do Rio de Janeiro e, por isso²¹, através de seus quadros em movimento, de suas rápidas mutações, os espectadores teriam diante seus olhos um espelho da modernidade urbana e cultural.²²

Dessa forma, reunindo estes elementos e incorporando outros como o uso da caricatura, da linguagem popular e da música, a primeira revista a fazer sucesso no Rio de Janeiro fora “O Mandarim”²³, lançada no Teatro Príncipe Imperial, por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, em 1884.²⁴ Esta revista se tornou o marco inicial do gênero no Brasil, segundo alguns autores.²⁵

A percepção de Flora Sussekind de que o sucesso da revista passava pela proximidade entre a revista e a atualidade, a revista e a música, a revista e a opinião pública e, a revista e os anseios de uma Capital moderna pela elite política e econômica do Rio de Janeiro se aproxima das observações dos primeiros historiadores interessados neste tipo de fonte histórica: Fernando Mencarelli, Tiago de Melo Gomes e Andrea Marzano. Para estes pesquisadores o sucesso da revista, nas últimas décadas do século XIX, e ao longo dos anos

²⁰ SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986, p. 65.

²¹ Nicolau Sevcenko considera que os lucros advindos da economia cafeeira nas últimas décadas do século XIX proporcionaram o aparecimento de uma nova classe de homens ricos, o “homem novo”, um burguês que almejava enquadrar a si e a cidade do Rio de Janeiro em termos civilizados a partir do modelo europeu. Por isso, as reformas urbanas e as políticas sanitárias deveriam contribuir para embelezar, racionalizar e higienizar a Capital Federal. Além disso, segundo o historiador deste período até a Primeira Guerra Mundial, a população carioca experimentou uma “febre” de consumo da “última moda”, da “última novidade”. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense. 1989, p. 28-29.

²² SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p.70-78.

²³ Arthur Azevedo é considerado por dramaturgos e historiadores o grande fixador do gênero no Brasil. Entre outros trabalhos cf. SUSSEKIND, F. *Op. cit.* MENCARELLI, F. A. *Op. cit.* e GOMES, T. M. *Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “Nacional”, “Popular” e e Cultura de Massa nos Anos 1920*. 198fl. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998. RUIZ, R. *Op. cit.*, em 1912, o jornalista Lindolfo Collor organizou uma enquete jornalística publicada no jornal *O Paiz*, entre os meses de fevereiro e abril, sobre o “Teatro Nacional”. Percorrendo os meses de fevereiro a abril a reportagem contou com a participação de Oscar Lopez, Alberto de Oliveira, Goulart de Andrade, José Veríssimo, Jairo Pederneiras, Alcides Maya, Ary Fialho, João do Rio, Coelho Neto, Oscar Guanabary, João Luso. Para todos os entrevistados por Collor, Arthur Azevedo foi o grande autor teatral que o Brasil havia visto.

²⁴ De acordo com Roberto Ruiz, o grande fator de sucesso da revista havia sido a atualidade, a caricatura explícita de personagens públicos, e a presença do ator Xisto Baia no papel alusivo ao “Barão do Café”, José Fagundes de Rezende e Silva. RUIZ, R. *Op. cit.*, p. 20. MENCARELLI, A. F. *Op. cit.*, p. 108.

²⁵ A este respeito veja entre outros: LOPES, Antonio Herculano. *O Teatro de Revista e a Identidade Carioca*. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: A Invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000. p.13-32; CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: A Menina dos Olhos de Pascoal Segreto*. São Paulo, Hucitec, 2012. VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar: Teatro e Revista Brasileiro...Oba!*. Campinas: Unicamp, 1996. DE BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. RAMOS, José Ramos. *Música Popular: Teatro e Cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

1920, esteve ligado a dois fenômenos importantes na Capital Imperial/Federal: o sucesso dos gêneros ligeiros associados à crescente massificação cultural iniciado neste período.²⁶

De acordo com Mencarelli, Arthur Azevedo fizera do Rio de Janeiro e de sua gente inspiração para suas revistas.²⁷ Suas peças apresentavam aos espectadores imagens da cidade do Rio de Janeiro em forma de “panoramas” em movimento capazes de despertar no público a sensação de estarem diante das reais transformações urbanas e populacionais aceleradas na Capital, nas últimas décadas do século XIX, e mantidas nos primeiros anos da República.²⁸ Levando em consideração não só o papel da cidade como personagem nas obras de Arthur Azevedo, mas também sua inserção no universo da cultura urbana carioca, nas últimas duas décadas do século XIX. Segundo o autor, neste período “[...] o teatro era uma das mais importantes formas de expressão artística do período obtendo grande penetração social, atingindo várias camadas da sociedade através de uma multiplicidade de gêneros”.²⁹

Ainda de acordo com o trabalho do historiador Fernando Antonio Mencarelli, é possível perceber que o motivo da atração do público pelo Teatro de Revista no Rio de Janeiro resultara de seu caráter cômico popular e também da diversidade de espetáculos que proporcionavam a sensação aos espectadores de estarem diante personagens reais e sons que ouviam nas ruas e no carnaval.³⁰

Nesse sentido, assim como as Revistas francesas do século XVIII, a revista brasileira também teria sua origem de feira e festa popular. Não por acaso, a relação entre os gêneros teatrais (opereta, burleta, Revista de Ano e Vandeville) com elementos das ruas e festas populares foi muito bem mapeado pelas historiadoras Martha Abreu e Andrea Marzano ao se debruçarem sobre as festas religiosas e a trajetória do ator Francisco Corrêa Vasques.³¹ Apesar de partirem de objetos de pesquisas diferentes, ambas pesquisadoras sugerem que o

²⁶ MENCARELLI, F. A. *Op. cit.* GOMES, T. de M. *Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos Anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004. MERZANO, Andrea. *Cidade em Cena: O Ator Vasques, o Teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/FAPERJ, 2008.

²⁷ MENCARELLI, F. A. *Op. cit.*, p. 113-120.

²⁸ A respeito das transformações a que a cidade do Rio de Janeiro esteve sujeita neste período indicado veja, entre outros, BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: Um Haussmann Tropical: a Renovação Urbana da Cidade do Rio de Janeiro no Início do Sec. XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esporte e Esporte, Departamento Geral de Documentação e Informática, 1992. (PDF). Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2016. SEVCENKO, Nicolau. *Op. cit.*, pp. 25-77. CHABLHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Campinas: Unicamp. 2012, pp. 23-58.

²⁹ MENCARELLI, F. A. *Op. cit.*, p. 31.

³⁰ *Idem. Ibidem*, p. 119-120.

³¹ ABREU, Martha. *O Império do Divino: Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. MARZANO, A. *Op. cit.*

sucesso do teatro carioca, iniciado na segunda metade do século XIX, tenha sido resultado do aproveitamento por autores e atores da cultura popular circulante na então Capital Imperial.

De acordo com Martha Abreu³², as barracas das Três Cidras do Amor e do Teles, durante a festa do Divino, se tornaram espaços privilegiados para que Vasques se apresentasse imbuído de elementos culturais populares como o maxixe³³, o Lundu e o Corta-Jaca. De forma que suas performances cômicas conjugassem texto, encenação e música. Assim, a historiadora conclui, a partir dos relatos de Mello Moraes Filho e da trajetória de Corrêa Vasques, que havia um trânsito dos artistas da festa com os espetáculos teatrais cariocas.³⁴

Por sua vez Marzano considera que, além destas experiências teatrais de Vasques, é necessário levar em consideração tanto sua linguagem teatral compreensível por diferentes grupos sociais frequentadoras dos teatros, quanto seu trânsito entre os gêneros ligeiros,³⁵ que ganhavam espaço na cultura urbana resultante do crescimento da cidade, da complexificação das posições sociais, da diversificação social e de público e das opções de entretenimento.³⁶

Portanto, os estudos mencionados até aqui nos levam a crer que o grande sucesso alcançado pelo Teatro de Revista, desde sua aparição no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, até seu momento de grande esplendor na década de 1920, esteja associado às suas origens populares (de barracas de feira), à sua forma e conteúdo e sua produção ligeira apreciada pelo público diversificado que corria aos teatros da cidade. Esta combinação encontrou na Praça Tiradentes e na Empresa Pascoal Segreto espaços privilegiados desta experimentação teatral.³⁷

A Praça Tiradentes foi um polo irradiador da arte teatral carioca desde a inauguração do Teatro São João (atual João Caetano), em 1813³⁸, até a segunda metade do século XX, quando novas casas de espetáculo começaram a ser construídas fora da Praça.³⁹ Enquanto

³² ABREU, Martha. *Ibidem*, pp. 74-127.

³³ A historiadora Martha Abreu considera a Barraca do Teles “extremamente importante para o entendimento do aparecimento do maxixe como símbolo cultural de uma época, uma vez que a barraca era frequentada por famílias da elite como por escravos, libertos e livres pobres”. ABREU, Martha. *Op. cit.*, pp.102-105.

³⁴ *Idem. Ibidem*, p. 95.

³⁵ A expressão teatro ligeiro, segundo Filomena Chiaradia, passou a ser usada no século XIX, por jornalistas que pretendiam contrapô-lo ao que denominavam de teatro sério. Para estes críticos os espetáculos de revistas, burletas, vanderilles, mágicas entre outros seriam formas “simplificadas, não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados”. CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: A Menina dos Olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec. 2012, p. 38.

³⁶ MARZANO, Andrea. *Op. cit.*, p. 45.

³⁷ Cf. ABREU, Bricio de. Praça Tiradentes e o Teatro Musicado. In: DE ABREU, Bricio. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: Editora E. Raposo Carneiro. 1963, pp. 231-244. TINHORÃO. *Op. cit.* LIMA, Evelyn Furquim. *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. VENEZIANO, Neyde. *Uma Praça que Agitava as Noites*. In: VENEZIANO, N. *Op. cit.* CHIARADIA, F. *Op. cit.*

³⁸ ABREU, Bricio de. *Op. cit.*, p. 241.

³⁹ *Idem. Ibidem*, p. 233.

espaço público de lazer e vida política a Praça se tornou símbolo do teatro carioca, em especial o Teatro de Revista.⁴⁰

No palco de seus principais teatros – São Pedro, São José e Carlos Gomes apresentaram-se companhias estrangeiras e nacionais atraindo um público diversificado e interessado em ver algo diferente e se divertir com a comicidade natural própria do gênero leveiro.⁴¹ Como demonstrou Tiago de Melo Gomes, através de sua pesquisa sobre os espaços de diversão no Rio de Janeiro dos anos 1920, as novidades teatrais e musicais apresentadas ao público da Praça acabaram influenciando outros espaços da cidade fora do circuito Praça Tiradentes e arredores possibilitando que a população distante do centro assistisse a artistas consagrados da Praça Tiradentes, através de cineteatros, do circo e dos cafés concerto.⁴²

A pesquisa de Tiago Gomes é fundamental ao entendimento de que o teatro era uma tradição cultural acessível a diferentes grupos sociais, desde o início do século XX, pois além dos tradicionais teatros como Recreio, São José, Trianon, São Pedro, Carlos Gomes, República, Cassino, Centenário, Apolo e Municipal o autor também indica a presença de grupos amadores de Teatro espalhados pela cidade identificando dez grupos entre 1919 e 1920 a maioria em bairros suburbanos da zona norte.⁴³ Portanto, o teatro, apesar de todos os prognósticos pessimistas que muitos críticos teatrais tinham a despeito do Teatro de Revista⁴⁴, se tornou um importante local de diversão dos cariocas.

Assim, este alcance do Teatro de Revista, no contexto dos anos 1920, também se deve aos investimentos do empresário Pascoal Segreto neste ramo do entretenimento. Certamente, uma das mais importantes delas tenha sido manter o preço de uma geral a 500 réis⁴⁵ tornando o São José seu teatro mais popular. Além disso, para a teatróloga Filomena Chiaradia, o empresário reunia outras habilidades que tornaram seus teatros verdadeiros sucesso –

⁴⁰ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2000, pp. 97-130.

⁴¹ *Idem. Ibidem*, p. 103-104. GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p. 50-53.

⁴² De acordo com Tiago Gomes estes espaços apresentavam programa contendo peças de revista antes da exibição de um filme, assistir à uma apresentação de revista enquanto se comia ou bebia, ou assistir e/ou ainda ir ao cinema para ver à representação de uma revista. Podendo, inclusive, ocorrer o trânsito entre artistas do picadeiro e dos palcos de teatros da própria Praça Tiradentes cf. GOMES, T. de M. *Op. cit.*, pp. 71-75. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2. v. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatros. 1956, pp. 4-6.

⁴³ GOMES, T. de M. *Op. cit.* p.74.

⁴⁴ *O Malho*, nº. 1010, 21 de jan. de 1922. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 1. v. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatros. 1956, p. 79-80. PEIXOTO, Niobe. *João do Rio e o Palco: Página Theatral*. 1. v. São Paulo: Edusp. 2009, p.19. MARZANO, A. *Op. cit.*, pp. 89-90. VIANNA, Renato. *A Batalha de Chiméra*. In: DE ABREU, B. *Op. cit.*, pp. 225-230.

⁴⁵ TINHORÃO, José Ramos. A Era das Revistas. In: TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Teatro e Cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, p. 21.

rapidamente lançava as “novidades” do momento, adaptava gêneros importados ao gosto do carioca, tecia boas relações com jornalista e sorteava prêmios entre a plateia de seus teatros.⁴⁶

Acrescentaria a este espírito empreendedor do italiano sua aproximação com aquela que seria a dupla de maior sucesso do Teatro de Revista dos anos 1920: Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Como veremos no próximo capítulo esta dupla foi responsável pelos maiores êxitos da Empresa Pascoal Segreto. Além disso, ao defender o teatro por sessões – três sessões diárias sete dias por semana –, o empresário acabou provocando um maior profissionalismo dos autores e atores, a possibilidade de manutenção das companhias e maior oportunidade de emprego para os artistas.⁴⁷

1.2. Forma e Conteúdo do Teatro de Revista Carioca

O Teatro de Revista conseguiu atrair a atenção do público, pois conseguia reunir elementos que despertavam nos espectadores a sensação de estarem, diante seus olhos, personagens que andavam no ritmo apressado dos moradores, se encontrando nas esquinas das ruas, em frente a um prédio público ou praça tradicional da cidade. Além disso, as rápidas “mutações” dos quadros provocavam surpresas ou reconhecimentos frente a paisagem urbana que se alterava a partir das reformas daquele período e ao longo das duas décadas do século XX.

Nesse sentido, mais do que os “sustos” e “choques” que as transformações provocavam nos espectadores, a primeira fórmula de sucesso da revista teria sido a própria teatralização da cidade. Era através de seu espaço público que o revistógrafo construía seu enredo-história.

Em geral, a cena começava com um prólogo que poderia representar algum acontecimento em uma cidade do interior que provocava o deslocamento de um protagonista para o Rio de Janeiro.⁴⁸ Os espectadores que assistiam às revistas eram moradores de um centro urbano imersos em um ambiente transformador que tendia, já no início do século XX, a representar a cidade do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa” e civilizada.⁴⁹ Dessa

⁴⁶ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 53-55.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 181-191.

⁴⁸ De acordo com Neyde Veneziano, “o prólogo costumeiramente se dava numa região extraterrestre ou fora da cidade que seria revisitada durante o espetáculo. Assim, era comum um personagem em apuros ir pedir inspiração a Apolo ou a qualquer outro deus do Olimpo. Este nomeava um enviado que viria ajudar o primeiro. Caídos na terra estava formado a dupla de compères [...]”. 1996, p. 29. Tanto a revista de ano quanto o Teatro de Revista utilizaram do prólogo em sua estrutura.

⁴⁹ SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 26-38. A respeito da oposição campo x cidade na Primeira República vale a pena conferir Margarida de Souza Neves no texto “Os Cenários da República: O Brasil na Virada do Século XIX para

maneira, o morador do campo que viajaria por algum motivo qualquer para a Capital seria representado na revista como o “homem do interior”, o “deslocado”.

Portanto, o prólogo seria um pretexto para o passeio pela cidade onde se daria o desfile dos acontecimentos mais importantes do ano anterior.⁵⁰

Caberia a um personagem principal, o *compère* ou o compadre, a responsabilidade de conduzir a plateia pela cidade. Esta figura estaria por toda a parte (ruas, em frente a prédios públicos ou monumentos, praças e estações de trem) apresentando os acontecimentos e os personagens. Segundo Flora Sussekind, o *compère* era um “espectador fictício” que tinha a função de explicar ao “espectador real” o funcionamento da revista.⁵¹ Dito de outra forma, o *compère* facilitaria à compreensão do público das intenções e críticas dos revistógrafos.⁵²

Além de recorrer ao compadre e usar da cidade para atrair o olhar do público, os autores de revistas recorriam a outro elemento, tão importante quanto os anteriores, os temas do ano anterior. Assim, o Teatro de Revista, quando observada a partir de seu contexto de produção, nos permite perceber que através de suas alegorias e caricaturas, o autor da revista tornava público questões que estavam na ordem do dia.⁵³ Dessa forma, funcionava como uma crônica jornalística extremamente atualizada.⁵⁴

Neste sentido, havia algumas semelhanças entre o Teatro de Revista e a revista ilustrada produzida por caricaturistas e jornalistas. Tais quais os fascículos semanais, a revista era feita em quadros curtos e rápidos cujo objetivo era tematizar fatos importantes do ano anterior. Além disso, aspectos da memória do passado colonial e escravista deveriam ser substituídos por um “instante moderno” e “tranquilizador”, de forma que o antigo Rio, sua gente e suas tradições dessem lugar a uma cidade moderna de povo ordeiro, educado e

o Século XX. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucélia de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: O Tempo do Liberalismo Excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2014, pp. 13-44.

⁵⁰ Nesse sentido, é ilustrativo o prólogo da revista “O Pé de Anjo”, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada, em abril de 1920, no teatro São José. A peça começa em uma fazenda do interior de Minas Gerais, onde o fazendeiro Pereira e sua família recebem em sua fazenda, a visita de dois cariocas, o almofadinha, Rafael e, o português, José. Em meio a tantas conversas os personagens chegam a uma disputa entre a música caipira e a da capital. Embora reconheçam o valor da música do interior, José e Rafael, não abrem mão da música urbana representada na peça pela música de José Barbosa da Silva – Sinhô. A revista prossegue e a família de Pereira resolve conhecer o Rio de Janeiro durante o carnaval, mas a festa já havia passado, o que os obriga a ir durante a *Mi-carême* – festa pós-carnavalesca.

⁵¹ SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 97.

⁵² CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p.92. O olhar do espectador ao acompanhar o *compère* não veria a cidade com espanto como este condutor da revista, mas reconheceria nos quadros e nos cenários a cidade por ele conhecida em seu cotidiano.

⁵³ Veremos nos capítulos dois e três a publicitação de temas debatidos por diferentes grupos sociais e políticos ao longo da década de 1920: a questão racial e a possibilidade de ascensão social por parte de atores negros no Rio de Janeiro.

⁵⁴ CHIARADIA, F. *Op. cit.* MENCARELLI, F. A. *Op. cit.* VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

civilizado.⁵⁵ Ademais, em ambos suportes de circulação de ideias, o recurso a uma linguagem próxima a das ruas se tornava fundamental para que atores e público pudessem fazer suas próprias leituras do que ia ser e era representado no palco. Portanto, pessoas letradas ou não através da “linguagem cênica” (quadros curtos, diálogos claros, personagens alegóricos e representação do cotidiano) cuja feição se aproxima à dos caricaturistas na imprensa⁵⁶ teriam condições de elaborar suas próprias sínteses.

Assim, através da comicidade presente nas revistas representadas por charges/caricaturas, se tornava possível ao público reconhecer os códigos morais, sociais e culturais que experimentavam em seu dia a dia. Dessa forma, como sugere a historiadora Mônica Pimenta Velloso em suas reflexões sobre o modernismo no Rio de Janeiro⁵⁷, essa “síntese plural” proporcionada pela comicidade teatral se identificava com as próprias demandas da modernidade em termos da afirmação de identidades e diferenças pelos grupos presentes em um espetáculo.

Em termos comerciais o recurso a uma linguagem cômica além de proporcionar o divertimento aos presentes no teatro pretendia, através de suas alusões, conseguir a aprovação da parte textual da peça por parte dos representantes da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro, órgão responsável por fiscalizar os teatros e os espetáculos.⁵⁸ Em suas averiguações, os censores buscavam, na parte textual e na própria representação da revista, identificar e retirar expressões, termos, músicas e personagens caricaturados que provocavam comentários de duplo sentido, ofendessem a moral e os bons costumes e ridicularizassem uma pessoa de certo status social.

Por isso, era comum em determinadas peças, encontrarmos parte do texto sublinhado em vermelho e ainda anotações determinando o corte do quadro ou parte dele. Ademais, novos quadros surgiam em virtude destas intervenções policiais.⁵⁹

⁵⁵ DIOGO, Narcia Cezar. O Moderno em Revista na Cidade do Rio de Janeiro. In: CHALHOUB, Sidney (org.). *História em Coisas Miúdas*. Campinas: Unicamp. 2005, pp. 460-491. BENCHIMOL, J. L. *Op. cit.*, p. 284.

⁵⁶ Segundo VELLOSO “havia uma relação de proximidade entre o universo dos caricaturistas e dos teatros. Vários caricaturistas se destacam como revistógrafos como por exemplo: Raul Pederneiras, Bastos Tigres, José do Patrocínio Filho, Calixto e J. Carlos”. *Op. cit.*, p. 77.

⁵⁷ *Idem. Ibidem*, p. 90.

⁵⁸ A censura teatral brasileira se estabeleceu no século XIX por meio da polícia e do Conservatório Dramático, onde membros da própria elite intelectual brasileira buscava delimitar o que era um teatro nacional e o que era apenas populacho. A respeito do Conservatório Dramático e da censura policial veja entre outros: BRETAS, Marco Luís Bretas. A Polícia das Culturas. In: Antonio Herculano Lopes (org.). *Entre Europa e África: A Invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000. pp.245-260. KHÉDE, *Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

⁵⁹ A revista *La Garçonne*, de Marques Porto e Afonso de Carvalho, encenada no teatro Recreio, em 1924, consultada no Arquivo Nacional, além de apresentar marcas da intervenção do censor, possui uma carta dos autores endereçada à 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro informando as alterações feitas. A *La Garçonne*, (1924), BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0544. Até mesmo a famosa revista da dupla Carlos

Portanto, até mesmo as alterações textuais e performáticas provocadas pela 2ª Delegacia Auxiliar revelam as tensões em torno da presença da cultura popular nos palcos e a concepção de uma cultura dita erudita por meio da elite e de suas instituições.⁶⁰ Nestes termos, o historiador Marcos Luís Bretas, em suas reflexões sobre o papel da cultura na formação de uma identidade policial no Rio de Janeiro⁶¹, chama a atenção para o fato de a polícia estar envolvida neste embate.

Conforme Bretas,

[...] a censura ia buscando reforçar uma das demarcações da diferenciação entre a arte popular e aquela prevista pelo mundo culto. No espaço do popular, cultivava-se o improviso, a liberdade do ator/intérprete, que tem o texto apenas como uma indicação que pode ser alterada de acordo com as circunstâncias. A busca erudita é pela precisão da representação, amarrada na autoria do texto.⁶²

Dessa forma, em uma de suas críticas às revistas e a situação do teatro nacional, o crítico teatral Mário Nunes chega a afirmar que a crise pela qual passava o “teatro brasileiro” seria fruto do “abastardamento” de seu gosto artístico e suas “perniciosas” sessões.⁶³ Para Nunes, somava-se a estas condições o caráter obsceno das Revistas de ano que apelavam para o riso fácil se esquecendo do trato textual.⁶⁴

Naturalmente o que o cronista denominava ser “teatro brasileiro” passava por uma qualidade textual e encenação de acordo com os padrões pré-estabelecidos pela crítica teatral. Logo, “rejeitava-se a quase totalidade dos originais de autores teatrais brasileiros, sendo o teatro sério sinônimo de “importado” [Francês e português]⁶⁵ e propósitos “culturais” ou

Bittencourt e Cardoso de Menezes, “O Pé de Anjo”, representada no teatro São José, em 1920, teve acrescido um quadro novo à peça original. BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso de. *O Pé de Anjo*, (1920). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0129.

⁶⁰ SOIHET, Raquel. Introdução. In: ABREU, Marthá; SOIHET, Raquel. *Ensino de História: conceitos, Temáticas e Metodologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2009, pp. 11-24.

⁶¹ BRETAS, M. L. *Op. cit.*

⁶² BRETAS, M. L. Teatro e Cidade no Rio de Janeiro dos Anos 1920. In: CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.): *Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, Política e Liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009, p. 109.

⁶³ NUNES, Mário. 40 Anos de Teatro. 1. v. Rio de Janeiro: SNT. 1956, p.179.

⁶⁴ Segundo Mário Nunes temas como o adultério, a prostituição, o jogo, o alcoolismo e o recurso a “gíria das zonas” populares eram o motor e motivo de sucesso das revistas. Além disso, para o colunista “o teatro por sessões, pelo seu preço módico, por não roubar muitas horas de sono, é o preferido pelas classes pobres. Ali, em vez de salutar ensinamentos, o proletariado, as famílias dos operários, os pequenos auxiliares do comércio vão conhecer as podridões sociais, as mais infames baixezas, e o que é pior, aprender gestos e frases obscenas, de uma revoltante imoralidade. NUNES, M. *Op. cit.*, p.59-60.

⁶⁵ Este debate sobre o que seria um teatro sério e um teatro menor (popular) se faz presente na extensa bibliografia sobre o teatro de revista no Brasil. Optamos por não entrar no mérito da questão, pois isso nos obrigaria investir em outras pesquisas fugindo ao objetivo maior desta pesquisa que é a representação do negro pelo Teatro de Revista.

“intelectuais”⁶⁶. Portanto, conforme Mário Nunes, o “teatro brasileiro” deveria se preocupar em proporcionar a reflexão a seus frequentadores e não se pautar pela diversão e espetáculo.

De fato, a produção de uma revista, a princípio⁶⁷, não levava em consideração uma reflexão dos assuntos conhecidos pela plateia frequentadora dos teatros, mas provocar no espectador o riso fácil e a hilaridade facilitado pela presença de diálogos simples e curtos de fácil entendimento. Na verdade, estas críticas propostas por cronistas teatrais como Mário Nunes e José Veríssimo desqualificavam as origens populares das revistas – festas populares, as farsas e a Comédia Dell’Arte e o circo – responsáveis pelo sucesso das revistas no Rio de Janeiro.⁶⁸

Outro componente dos espetáculos revisteiro fundamental para o sucesso do Teatro de Revista fora a presença da música. As canções que surgiam em meio às festas populares do Rio de Janeiro, como o Carnaval e a Festa da Penha, emprestaram seus nomes e canções a títulos e textos das revistas. Por outro lado, os palcos também teriam contribuído para a divulgação e consolidação de determinados gêneros musicais populares: choro, tango brasileiro, maxixe, cateretê, música sertaneja e o samba.⁶⁹

Em geral, no espetáculo teatral podem ser encontradas a reprodução integral da letra de uma música, apenas o refrão, ou ainda, uma paródia elaborada a partir da letra original. Dessa forma, seriam duas as maneiras de se utilizar a canção: a primeira, trata-se da reprodução a partir de uma partitura musical já editada de músicas conhecidas.⁷⁰ Já a segunda, seriam composições elaboradas especificamente para a revista.⁷¹

Assim, enquanto parte integrante da “escrita revisteira”, a compilação da parte musical surgiria como uma necessidade performática, uma vez que seria composta para ser executada em cenas e com personagens específicos como, por exemplo, malandros e mulatas que

⁶⁶ CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁷ Apesar dos pesquisadores Fernando Antonio Mencarelli e Tiago de Melo Gomes afirmarem que as revistas não eram um tipo de teatro de tese, uma vez que os autores buscavam apenas agradar comicamente o público e garantir sucesso comercial, poderemos ver nos dois capítulos seguintes que ao contrário da posição assumida pelos pesquisadores, os revistógrafos colocavam nas falas dos personagens suas críticas e opiniões sobre os assuntos do momento. MENCARELLI, F. A. *Op. cit.*, p. 35. GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na Trajetória 1889-1930. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 22. v., 43. n., 2002, p. 180.

⁶⁸ VENEZIANO, N. *Op. cit.* CHIARADIA, F. *Op. cit.*

⁶⁹ GOMES, T. de M. 2004. *Op. cit.*; LOPES, A. H. 2000. *Op. cit.*

⁷⁰ Dois exemplos da reprodução integral da música são as revistas “O Pé de Anjo” de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes com música de José Barbosa da Silva – Sinhô e “Vô Me Benzê” de J. Miranda e música também de Sinhô.

⁷¹ A revista de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, *Quem é Bom Já Nasce Feito*, e, *Café com Leite*, de Freire Jr. apresentam em meio a suas partituras composições de melodias parodiando músicas de Sinhô e Freire Jr.; As partituras das peças teatrais podem ser encontradas nos Arquivos da Empresa Pascoal Segreto que estão depositadas na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro sobe guarda da Divisão de Música.

sempre eram acompanhados da execução pelo maestro e orquestra de um maxixe ou samba, como também, a preocupação de encaixar diálogo/fala a uma rima melódica.⁷²

Além destes elementos mencionados anteriormente presentes no Teatro de Revista, soma-se outros, responsáveis por mantê-la em evolução e atrair ainda mais a atenção de um público variado, bem como dar maior destaque à atuação dos personagens-tipo.

Uma primeira tendência entre os estudiosos do Teatro de Revista brasileiro a identificar o momento dessa evolução é situá-la a posteriori da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) quando houve um maior aproveitamento de textos nacionais.⁷³ Reflexão reforçada pelo testemunho do ator e diretor teatral Procópio Ferreira em seu livro “Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira”, no qual o artista reconhece a influência deste fato no aumento de público dos espetáculos de companhias nacionais.⁷⁴

Certamente, entre os anos 1920 e 1930, pode se notar que as maiores mudanças estruturais da revista de acordo com Gomes⁷⁵ tenham sido a alteração de três para dois quadros, o abandono da revisão de ano, a quase ausência do prólogo e da obrigação da presença de um *compère* e das perseguições de algum personagem pela cidade. Ou seja, a cidade deixou de ser o grande personagem das revistas para que os personagens-tipo como o malandro se tornassem componentes importantes da fórmula do gênero Teatro de Revista. Além disso, a atualidade cultural, política e social, o aproveitamento da mulher e o aprimoramento da parte musical também foram parte importante destas transformações.⁷⁶

Uma segunda tendência, parte da ideia de que as alterações sofridas pela revista estiveram associadas a uma maior incorporação das tradições populares pelo universo do entretenimento, refletindo assim as discussões sobre o “caráter nacional” por diferentes grupos, como sugerem os trabalhos de Tiago de Melo Gomes, Antonio Herculano Lopes e

⁷² Essas observações podem ser verificadas em peças como *Esta Nêga Que Me Dá*, de Jaime Leal Tavares (1921), BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0209. *A Mulata* de Marques Porto e (1925), BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0633. “Gosto Que Me Enroscó”, de Juca Pirama (1929).

⁷³ VENEZIANO, N. 1991. *Op. cit.*, p. 41-42. GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p.7. RUIZ, R. *Op. cit.*, p. 104-121. GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular: “nacional”, “Popular” e Cultura de Massa nos Anos 1920*. Campinas. 1998. 198 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1998, p. 42-43. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva O Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1991, p. 174-181.

⁷⁴ FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira*. Rio de Janeiro: Rocco. 2000, p. 36-37.

⁷⁵ GOMES, T. M. 1998. *Op. cit.* p. 41-113.

⁷⁶ Obviamente seria ingenuidade nossa achar que neste período houvesse apenas um modelo de gênero ligeiro, pois ainda é possível encontrarmos a presença de espetáculos calcados na fórmula revista de ano, burletas, teatro musicado e Operetas, mas em virtude da maior presença em nosso corpo documental do Teatro de Revista, optamos em diferenciá-lo das revistas de ano. Além disso, a partir dos anos 1920, é possível encontrarmos revistas escritas por Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Luís Peixoto, Francisco Iglesias com um misto de revista de ano e Teatro de Revista.

Hermano Vianna.⁷⁷ Conforme estes autores, o Teatro de Revista espelhava o contexto dos anos 1920, marcado por um “processo de reavaliação do nacional-popular”.⁷⁸

Porém, estes estudos, ao destacarem a presença de negras e negros no Teatro de Revista dos anos 1920, como representações alegóricas da nacionalidade, acabaram por desconsiderar as ambiguidades e reafirmações de diferenças raciais presentes neste mesmo teatro por eles ressaltado.

Os trabalhos de Gomes e Lopes, em diferentes ocasiões, sugerem que símbolos nacionais como o samba, o carnaval, o futebol, o malandro e a mulata tenham sido em parte resultado do desenvolvimento de uma cultura de massa no Rio de Janeiro e, por outro, da presença de um imaginário nacionalista que passou a reconhecer nos afro-brasileiros e nos elementos culturais a eles associados parte importante de nossa identidade nacional.⁷⁹

Por sua vez, Hermano Vianna também argumenta em favor da elevação de símbolos populares à condição de símbolo nacional, mas diferentemente de Gomes e Lopes, que partiram de experiências históricas individuais de afro-brasileiros para construir seus argumentos, o autor condiciona a elevação destes símbolos à mediação cultural de intelectuais como Gilberto Freyre que teriam agido com mediadores culturais entre a cultura popular e a cultura de elite.⁸⁰

Dessa maneira, apesar de destacarem esta guinada temática do Teatro de Revista, a partir do estudo de peças teatrais, estes autores deixaram de destacar os limites à presença negra no meio teatral, uma vez que em sua grande maioria, os “negros” representados nos palcos eram pessoas brancas que se pintavam de preto e realçavam os lábios para caracterizarem os fenótipos atribuídos a uma pessoa negra. Ou ainda, quando uma artista como Otilia Amorim conseguia certo espaço no meio teatral era circunscrita pela noção de “boa aparência” atribuída à sua pele mais clara.

Portanto, além da atualidade temática ressaltada nos estudos anteriores, pretendemos contribuir com a análise do processo de racialização presente na construção cênica de personagens-tipo pelos autores teatrais, já que os palcos se tornavam um prolongamento da realidade vivida por negros e negras na cidade do Rio de Janeiro, ao longo da década de 1920.

⁷⁷ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, 1998; 2002. VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. LOPES, Antonio Herculano. *Do Pesadelo Negro ao Sonho da Perda de Cor: Relações Interétnicas no Teatro de Revista*. ArtCultura, Uberlândia, 7. v., 11. n, 37-50, jul-dez., 2005.

⁷⁸ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, 1998, p. 108. VIANNA, H. p.75-93. *Op. cit.* VENEZIANO, N. *Op. cit.*, 1996. LOPES, A. H. *Op. cit.*, 2000.

⁷⁹ GOMES, T. de M. *Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos Anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004. (Ver especialmente capítulo quatro).

⁸⁰ VIANNA, H. *Op. cit.*, pp. 75-108.

1.3. Personagens-Tipo e suas Convenções – Cristalizando Personagens

Como vimos anteriormente, o Teatro de Revista sofreu algumas alterações temáticas e estruturais, que passaram a exigir dos autores mais atenção com a parte musical e a atualidade política, social e cultural da cidade do Rio de Janeiro.⁸¹ Por um lado, o prólogo e o *compère* poderiam ou não estar presentes variando de autor para autor, e por outro, o texto e a cena passaram a contar com outro elemento que estaria ligado à narrativa do enredo-história – o personagem-tipo.

Logo, ao se ler o texto de uma peça teatral, devemos atentar para estes dois elementos, a narrativa e o personagem, uma vez que, diferentemente de um texto literário escrito de forma narrativa linear e ficcional, por onde desfilam personagens responsáveis por amarrar a trama imaginada pelo autor, onde às vezes, o próprio autor é o narrador, o texto dramático do Teatro de Revista era composto em forma de diálogo curto entre os personagens, variando de temática conforme o quadro em que apareciam.

Do mesmo modo, o circuito de comunicação de um texto literário é diferente do experimentado por um texto teatral. O texto ficcional concebido para que um leitor pudesse lê-lo, passa por uma impressão tipográfica com o intuito de fazê-lo chegar em forma de livro ou folhetim até o leitor.⁸² Por conseguinte, “a tipografia, o estilo e a sintaxe determinam como os textos transmitem os sentidos”.⁸³

Já a produção cômica, apesar de ser um texto datilografado ou manuscrito pelo autor, não é concebida para ser impressa, mas para ser encenada por um ator que empresta sua voz e seu corpo ao personagem-tipo. Neste caso, a voz dos atores, a visão e a audição dos espectadores dariam significado ao texto.⁸⁴

Assim, na escrita de uma revista, os personagens-tipo possuíam uma função semelhante a do personagem narrador ficcional, a de conduzir a peça por meio dos diálogos, sem a presença de um narrador que lhe ordena ou comenta as ações. Além disso, apesar de não possuírem psicologismos,⁸⁵ nem serem indivíduos reais, os personagens teatrais, para serem facilmente reconhecidos pelo espectador, recebiam traços comportamentais ou características fixas e distintivas referenciadas em “indivíduos reais” que circulavam pelas

⁸¹ CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p.113-178.

⁸² DARTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010, p. 125.

⁸³ *Idem. Ibidem*, p. 145.

⁸⁴ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 25-29; 73-84.

⁸⁵ ROSENFELD, Anatol; [et alii]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ruas, comércio, cafés, cinemas e, na maioria das vezes, eram representantes das tradições populares do Rio de Janeiro.

Mas antes de caminharmos um pouco mais com nossos personagens-tipo, é necessário esclarecermos que no corpo documental pesquisado por nós, encontramos diferentes tipos de personagens, os de tipo e os alegóricos. Os personagens-tipo, como já enunciamos anteriormente, eram uma síntese de características humanas: vícios, gestos, linguajar, atitudes e deformações. Ao passo que os personagens alegóricos (coisas inanimadas) eram personificações de bairros, classes sociais, estabelecimentos comerciais, jornais, instituições e gêneros teatrais. Assim, apesar destas variações, a presença de um personagem no Teatro de Revista se tornou fundamental para o encaminhamento das ações e entendimento do público do que se passava a sua frente.

A revista “Quem é Bom Já Nasce Feito” de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes encenada no teatro São José, em outubro de 1920 trazia como tema o morro e as favelas do Rio de Janeiro, e a visita do rei Alberto e da rainha Elizabeth da Bélgica, em setembro de 1920⁸⁶, à Capital. No primeiro quadro da peça “A Luz da Lua” as personagens alegóricas da *Favela* e *Nheco* sugerem uma reunião dos morros com a *Cidade* para reclamarem melhoramentos e abandono pela municipalidade, como se pode perceber nos fragmentos textuais retirados da peça citada:

Nheco: Eu proponho que solicitemos uma audiência à cidade para fazermos uma reclamação.

Chico: O que é bom, toca a todos.

Todos: Apoiado.

Viuva: Se alguém devia merecer melhoramentos, esse alguém era eu! Demais a mais sou uma pobre viúva.

Barbadinho: Deus a favoreça irmã.

Conceição: E se a cidade não nos receber?

Favela: Comigo ela não se refestela! Com a falta de casas, nós somos o salvatário dos pobres!

Pudera! Na tua zona caixão velho e lata de gasolina servem de paredes e telhas.⁸⁷

Mais adiante, no segundo quadro “Isto Aqui é Nosso” em um diálogo entre os personagens *Desleixo* e *Queiroz* fica evidente os motivos do descontentamento dos morros e da favela.

⁸⁶ Um interessante trabalho que aborda os impactos da visita da família real belga no Rio de Janeiro é CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Unicamp, 2000.

⁸⁷ BITTENCOURT Carlos e MENEZES, Cardoso. *Quem é Bom Já Nasce Feito* (1920). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0172, p. 4.

Desleixo: Pois a imprensa, julgou-se no direito de *gritar contra o desembarque de tão valiosos auxiliares do futuro do nosso país!*

Queiroz: Realmente! É um desaforo! Mas onde estão estes elementos? Manda-os entrar. Receberei de braços abertos quantos quiserem penetrar nesta “*casa da sogra*”.

Desleixo: Entrem, meus amigos, entrem! Aqui está o Queiroz que nos paga!

Queiroz: Sem cerimônia, ora essa! *Isto aqui é nosso!* (*Entram cêgo, aleijado, anarquista e ladrão*). O primeiro traz uma taboa com os dizeres: “Não posso ver o rei”, o segundo sem uma perna e um braço traz ao pescoço uma taboa dependurada escrito: “herói do automóvel”, o terceiro com uma grande bomba, na qual se lê “É de rosca” e uma taboa na frente, onde está escrito “contra a pá...daria ... um biscoito” e o quarto empunha uma guitarra ou bandolim. [Grifos meus]⁸⁸

A partir destas passagens e do restante da revista de Bittencourt e Menezes, é possível percebermos que os personagens faziam alusões à supervalorização dos estrangeiros por parte da elite que atribuía a eles as prerrogativas civilizatórias para o Brasil, em detrimento do abandono do que fosse nacional, podendo qualquer um entrar no país – rei, cego, aleijado, ladrão e um anarquista – e ainda ser bem tratado pelas autoridades.⁸⁹

Dessa maneira, podemos deduzir que os personagens-tipo eram definidos no Teatro de Revista a partir do contexto histórico, social, político, cultural e econômico em que o revistógrafo e sua produção estavam inseridos. Assim como a atualidade e a música eram elementos importantes para atrair o público aos teatros, à presença de figuras carimbadas do teatro cômico nacional seriam extremamente importantes para os autores.⁹⁰ Dentre eles, os que surgem com maior frequência nas revistas lidas ao longo da pesquisa foram o português, o malandro, a mulata, o capitão (vindo do interior para a cidade), o norte-americano, o almofadinha, a melindrosa, o moleque pernóstico, o mulato, a empregada, o crioulo, a crioula, o músico e a morena.

Porém, diante desta galeria de tipos, alguns receberam um cuidado especial dos autores e de atores ao representá-los em virtude do sucesso e atração que exerciam sobre os espectadores e estarem conectados com uma realidade palpável à plateia.⁹¹ Desta forma, é necessário ainda que, mesmo sucintamente, já que nos próximos capítulos alguns deles serão explorados nas revistas por nós analisadas, fazemos alguns breves apontamentos a seu respeito, quais sejam, o português, o malandro e a mulata.

O personagem *português* com seu grosso bigode e sotaque lusitano teria surgido para os palcos cariocas pela primeira vez na revista de ano “O Bilontra” de Arthur Azevedo em

⁸⁸ BITTENCOURT Carlos e MENEZES, Carlos. *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁹ *Idem. Ibidem*, p. 9, 13-15.

⁹⁰ RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e Comichidades 2: Modos de Produção do Teatro Ligeiro Carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2007, p. 64.

⁹¹ *Idem. Ibidem*, p. 63-64. CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p. 84.

1886.⁹² Na ocasião, a inspiração de Azevedo foi o caso envolvendo o comendador e comerciante português Joaquim José de Oliveira e o brasileiro José Miguel de Lima e Silva. Este último aplicara um golpe no comendador ao falsificar um título de baronato.⁹³ Nesta revista, os lusitanos seriam vistos como pessoas fáceis de se enganar pelo malandro. A partir de então, seria a imagem que os acompanharia até a década de 1920 ou mais, quando a ela se juntaram outras.

Em 1920, os Irmãos Quintiliano construíram o personagem português *Joaquim* em sua experiência de trabalho na cidade do Rio de Janeiro, destacando sua atuação como comerciante, já no primeiro quadro da revista “Papagaio Louro”, os autores começam a delinear certo arquétipo a respeito dos lusitanos.

Fiscal: Sou firme no pulo! Casca de homem nunca me jogou no chão!

Homem dos ovos: Sai, saia da frente que eu também quero pular (forma o pulo e cai no sentado na ponte, *virando o cesto dos ovos, de onde saem a piar, alguns pintos já crescidos*). Bonito lá esborachei os ovos!

Fiscal. Chi menino! *Os ovos têm até pinto!*

Homem: Pois então? São ovos econômicos! Já tem galinha dentro. *Quem comprar uma dúzia deles, leva seis com postura e seis com descompostura!*

Fiscal: Descompostura leva você, que merecia ser multado. [Grifos meus]⁹⁴

Ao que parece, a intenção dos autores era representar o português da revista de forma depreciativa, uma vez que no segundo quadro da peça a imagem de um lusitano “desonesto” por vender ovos estragados e roubar no peso da carne são reforçadas.

Pedro: Olha Joaquim! Então você não *vende mais aqueles ovos com criação dentro?*

Herencio: *Tu também só vende osso.*

Joaquim: *Se vendo a carne com osso, é porque que eu saiba não existe boi sem osso. A freguesia não quer levar o osso no peso; e o tutano não vale nada?*

Pedro: Vale. Agora, osso, nunca vi ninguém comer.

Joaquim: É um engano! O osso é bom para chupar e roer... vocês nunca chuparam um ossinho de mocotó? [...]

Pedro: Chi! Mulato! Quanta besteira!

Herencio: Mas o homem é *burro* mesmo. [Grifos meus]⁹⁵

Estas imagens construídas pelos revistógrafos aludiam a questões sociais envolvendo naqueles anos os conflitos entre nacionais e imigrantes portugueses no cotidiano carioca, uma vez que era possível a imigrantes lusitanos chegados no Brasil, após algum tempo de trabalho,

⁹² VENEZIANO, N. *Op. cit.*, p. 133.

⁹³ MENCARELLI, A. F. *Op. cit.*, p. 15-37.

⁹⁴ QUINTILIANO Irmãos. *Papagaio Louro*. Cx. 08, n. 148. 1920, p. 11.

⁹⁵ *Idem. Ibidem*, p. 19-21.

acumularem dinheiro suficiente para a compra de bens e abrirem seu próprio negócio⁹⁶, tornando-se um contraponto a realidade do trabalhador nacional.

Herencio: Acaba pondo o nome dele na rua!

Joaquim: *E olhe que vinha mesmo a calhar! “Rua Joaquim da Mirandella”! Era um alugar de casas que não acabava mais.*

Fiscal: *Você já tem casa de aves e ovos, açougue, barbearia...*

Joaquim: Marquei a cara de muita gente na barbearia, cortando várias orelhas, ponta dos narizes, e tirando cada bife de espirrar no vidro do espelho! Aprendi marcando toa a freguesia.

Fiscal: Você não mandou ninguém para o hospital?

Pedro: *Esse “zinho” devia estar na detenção.*

Joaquim: Já lá estive por causa da Rita Gorda. Agora sou da Deolinda.

Aqui, que ninguém nos ouça, *vou abrir uma farmácia.*⁹⁷

Dessa forma, o personagem *Joaquim* nos parece ser o fiel da balança e gerador de tensões entre os moradores de Madureira, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro e que teriam uma vida bem menos tranquila do que o gajo. Portanto, essas visões sobre os portugueses nos palcos cariocas iam de encontro às imagens identificadas pelos historiadores Sidney Chalhoub e Gladys Sabina em jornais e processos crimes onde os lusitanos eram “considerados culpados e acusados de explorarem a população cobrando aluguéis extorsivos e juros alucinantes sobre dinheiros emprestados, bem como roubando nos pesos e medidas nas vendas, freges, botequim, quiosques e casas de pasto”.⁹⁸

Um outro personagem-tipo frequente no Teatro de Revista é o malandro que tem sua aparição no teatro cômico carioca, a partir das revistas de Arthur Azevedo.⁹⁹ Enquanto aparecia nas revistas de ano, o *malandro* era associado àquela pessoa que pretendia ganhar a vida de maneira leviana, enganando ou trapaceando com o intuito de ganhar a vida sem muito esforço.¹⁰⁰ Em geral, essa visão estava associada a imagem do crioulo malandro indisposto ao trabalho honesto.

De acordo com Tiago de Melo Gomes, a presença do malandro no Teatro de Revista nestes termos, se enquadrava em um contexto histórico (pós-abolição), em que a elite brasileira o identificava “ao que havia de pior no país”¹⁰¹, sendo Faustino, personagem da

⁹⁶ RIBEIRO, Gladys Sabina. *Mata Galegos: Os Portugueses e os Conflitos de Trabalho na República Velha*. São Paulo: Brasiliense. 1990, p.12-13. Outro trabalho que se aproxima das observações da historiadora é o de CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: Unicamp, 2012.

⁹⁷ QUINTILIANO Irmãos. *Op. cit.*, p. 34-35.

⁹⁸ RIBEIRO, G. S. *Op. cit.*, p.12-13; CHALHOUB, S. *Op. cit.*, p. 140-141.

⁹⁹ VENEZIANO, N. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁰ MENCARELLI, F. A. *Op. cit.*, p. 214-215.

¹⁰¹ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p. 50.

revista “O Bilontra” de Arthur Azevedo, seu exemplo mais clássico.¹⁰² Ainda de acordo com Gomes, “em Faustino parece estar retratada uma sociedade preguiçosa, viciada e de mau caráter, refletindo o atraso e a incivilidade do Brasil”¹⁰³, uma vez que nesta e em outras revistas de Azevedo, segundo o pesquisador, a malandragem se torna parte tanto do caráter de pessoas da elite quanto indivíduos menos favorecidos materialmente.¹⁰⁴

Todavia, nos anos 1920, é possível identificarmos algumas alterações na presença dos malandros no Teatro de Revista, quando estes se tornaram figuras mais aceitáveis e simpáticas à plateia. Neste sentido, a revista *Olêlê...Olálá* de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes encenada no teatro São José em 1922¹⁰⁵, é bastante sugestiva sobre essas mudanças.

A revista inicia com um telão onde se encontrava escrito um telegrama dos jornais cariocas indagando sobre a morte do carnaval na cidade do Rio de Janeiro, em virtude do desaparecimento do Rei Momo e, por isso, oferecia uma recompensa de 500 contos a quem o encontrasse. A cena prossegue, e surge *Carioca*, o malandro que em momento algum da peça aparece aplicando golpes ou vivendo ociosamente, mas preocupado em encontrar o Rei Momo e realizar a festa: “*hei de arranjar meios e modos de gritar Carnaval na rua! Isso sob qualquer pretexto, agarrando para palhaço e o indicando como sendo o Rei da praça, o primeiro que encontrar*”.¹⁰⁶

O malandro *Carioca* em toda a revista se mostra preocupado apenas em brincar o carnaval, o que parece ocorrer em toda a cidade do Rio de Janeiro, já que neste momento os problemas de habitação e saúde são temporariamente esquecidos para que o divertimento seja livre e prazeroso.

Portanto, a imagem do malandro *Carioca* é usada pelos autores para reforçar a ideia de que o carioca/brasileiro é um povo alegre e festeiro capaz de superar as dificuldades e as diferenças em nome da folia. Visão que pode ser confirmada pela presença na revista de clubes carnavalescos como o Flor do Abacate, Democratas, Tenentes, Fenianos e até um clube Lusitano que ao final da revista todos caem em um maxixe.¹⁰⁷

Além do personagem português e do malandro presentes nestas revistas, havia as mulatas que desfilavam pelos espaços públicos atraindo os olhares masculinos por causa de seus dotes corporais. Porém, ao contrário do malandro surgido para a revista de ano de Arthur

¹⁰² *Idem. Ibidem*, p. 51-53.

¹⁰³ *Idem. Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁴ *Idem. Ibidem*, p. 51.

¹⁰⁵ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso. *Olêlê...Olálá* (1922). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0332.

¹⁰⁶ *Idem. Ibidem*, p. 3.

¹⁰⁷ *Idem. Ibidem*, p.20-21.

Azevedo, como inimigo do trabalho regular, as mulatas eram identificadas racialmente dentro do imaginário colonial e escravista.

Neste sentido, a historiadora Martha Abreu constatou em sua pesquisa sobre canções populares no Sudeste do Brasil, no período de 1890 a 1920, que muitas das canções registradas por folcloristas e músicos negros valorizavam os atributos de beleza e sensualidade das mulatas, como por exemplo, “o movimento dos quadris”.¹⁰⁸ Ademais, segundo Abreu, na produção dos autores ligados ao folclore ou ao mercado musical da cidade do Rio de Janeiro, encontram-se quatro tipos de referências às mulatas: possuidoras de olhos formosos provocadores do pecado, carregavam o diabo no corpo, associadas a comida e tidas como formosas com dotes divinos.¹⁰⁹ Este modelo de encaminhamento das questões de gênero, racial e hierárquico, observados pela historiadora, também pode ser verificado no Teatro de Revista carioca.

A revista “A Mulata” de Marques Porto encenada no teatro Recreio em 1925, em seu telão de abertura já enunciava o fascínio pela mulata em consonância com as sensações que despertavam nos homens através das referências a elas identificadas por Martha Abreu.

*Mulata, jambo mimoso/Sará fresca, faceira/ És a fruta brasileira/ És o pitéo mais gostoso./ Quem prova a graça brejeira/Do teu vinho capitoso/ Se quedá todo dengoso/ Mergulha na bebedeira/ E tu, leitor carrancudo/ Que está bancando o sisudo/ Mas tens cara de pirata/Confessa que em outras eras/Tu já choraste deveras/Pelo xodó da mulata.*¹¹⁰

Portanto, as observações da pesquisadora a respeito da imagem da mulata e a passagem anterior nos fazem pensar que o Teatro de Revista, assim como a música, fortalecia a coisificação objetiva da mulher negra, representada por sua sexualidade exacerbada e degenerada.¹¹¹ Por isso, não é de se estranhar que a aparição definitiva da mulata, pelo que se sabe, tenha ocorrido em uma revista dos autores Arthur Azevedo e Aluísio Azevedo, “A República”, encenada no teatro Variedades Dramáticas em 1889, quando a atriz grega e soprano Ana Menarezzi interpretara o papel da baiana Sabina e cantara um dos maiores sucessos musicais do ano, o tango “As Laranjas da Sabina”.¹¹²

¹⁰⁸ ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos Raciais, Gênero e Nação nas Canções Populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Revista Tempo*. 8. v., 16. n. Niterói, jan., 2004, p. 11.

¹⁰⁹ *Idem. Ibidem*, p. 14.

¹¹⁰ PORTO, Marques. *A Mulata (1925)*. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1233. [Grifos meus].

¹¹¹ *Idem. Ibidem*, p.1.

¹¹² PAULA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1991, p. 92. TINHORÃO, J. R. *Op. cit.*, p.17.

A personagem mulata *Sabina* havia sido inspirada em um personagem real, Sabina, uma mulher “preta” e “gorda” que vendia laranjas nas ruas do Rio de Janeiro e que ocupara a imprensa naquele ano. “Na manhã de 25 de julho de 1889, em meio aos intensos debates políticos que marcaram o período, o Rio de Janeiro assistiu a uma manifestação bastante singular. Durante muitos anos, a vendedora de laranjas Sabina havia mantido seu comércio em frente à porta da Faculdade de Medicina. Um dia, o subdelegado da Freguesia de São José proibiu-a de manter seu pequeno comércio naquele local. O motivo possivelmente tenha sido a irreverência republicana dos alunos que ali se reuniam. Tendo em vista este fato, os estudantes tomaram uma iniciativa [organizaram uma manifestação] visando a revogar a proibição”.¹¹³

A partir de então, a figura de Sabina se tornou famosa ao longo das primeiras décadas do período republicano, sendo capaz de se tornar presente no imaginário social dos cariocas por meio de diferentes suportes de circulação de ideias – a imprensa, a música e o teatro.¹¹⁴ Nos interessa em especial este último, uma vez que, sua representação em uma revista se mostra extremamente reveladora, pois na medida em que a afro-brasileira de idade avançada “pobre”, “gorda” e “preta”¹¹⁵ havia sido representada no palco por uma mulher branca, europeia e bela, o que revelava a dificuldade vivida por atores e atrizes negras em serem aceitas por elencos teatrais.

Certamente para agradar ao público que frequentava ao teatro Variedade, os autores da revista a caracterizaram de forma cômica, por meio de uma linguagem fora dos padrões cultos, com um jeito próprio de cantar e dançar o tango “As Laranjas da Sabina”, e lhe conferiram um corpo apetitoso à plateia, de acordo com certa imaginação sobre a mulata.¹¹⁶

Portanto, os personagens-tipo do Teatro de Revista eram composições extremamente ligadas ao contexto histórico em que a revista era escrita, correspondendo a uma realidade que fazia parte das experiências cotidianas dos espectadores dos espetáculos. Os malandros e mulatas que desfilavam pelas revistas cariocas ainda refletiam hierarquias raciais e sociais ainda ligadas a um passado escravista e seu legado.

¹¹³ GOMES, Tiago de Melo. *Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na Trajetória de um Símbolo Popular, 1889-1930*. Revista Brasileira de História. 22. v., 43. n., 2000, p. 171.

¹¹⁴ De acordo com Tiago Gomes, além da já citada revista dos irmãos Azevedo, vários jornais noticiaram o evento e mesmo depois de sua morte, revistas como *Brazil Médico*, principal periódico da medicina brasileira, publicara o ocorrido. Em 1902, a música “Sabina das Laranjas foi gravada por Xisto Bahia. *Ibidem*, p. 79.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 177.

¹¹⁶ ABREU, M., p. 14; GOMES, T. M., p. 180.

1.4. De Arlequim à Figura Fenotípica – A Representação do Negro pelo Teatro de Revista

Como temos visto o personagem-tipo, dentro do Teatro de Revista, tem um papel importante na condução da revista. A sua presença, além de ligar os quadros, possibilitava ao espectador reconhecer sua realidade cotidiana permitindo-o concordar ou não com o que era exposto pelo autor, através da fala e performance de seus personagens. Assim, o reconhecimento dos códigos culturais e sociais empregados pelo autor na construção de um personagem-tipo poderiam reafirmar as identidades e diferenças sociais e raciais entre o público, uma vez que sua produção era marcada pelo contexto histórico e cultural no qual viviam.

Dessa maneira, na produção teatral anterior e paralela¹¹⁷ ao Teatro de Revista imersa em uma sociedade escravista, os personagens-escravos faziam parte de um segundo plano cênico, “para participações secundárias ou obedecendo a uma cópia de um modelo branco de comportamento e fala”¹¹⁸, ou se limitando a um “abrir ou fechar” de portas, “entrar e sair” de cena.¹¹⁹

Conforme Flora Sussekind, na segunda metade do século XIX, a literatura dramática brasileira marcou a representação deste personagem a partir de três perspectivas diferentes: para realçar o outro (branco) e sua condição de benevolência; como uma metáfora das questões sociais, familiares, amorosas e econômicas; e como arlequim descaracterizando o personagem, representando-o como uma figura infantilizada necessitada de tutela de um senhor.¹²⁰

Sussekind ainda sugere que este tipo de representação, inferioridade e incapacidade, a princípio do escravo e após a abolição do negro, procurava, a partir de pressupostos científicos, reduzir o papel do negro na cena teatral. Não por acaso, a autora verifica através de várias peças teatrais que os personagens negros eram atores brancos pintados de preto.¹²¹ Logo, a condição de inferioridade e degeneração que sofria a população negra também chegava aos palcos em termos de exclusão de atores negros que poderiam representar a si mesmo.

¹¹⁷ Para as reflexões propostas nesta seção do trabalho estamos levando em consideração as análises de Flora Sussekind e Miriam Garcia Mendes sobre a literatura dramática da segunda metade do século XIX e a comédia de costumes paralela ao período histórico desta inserção.

¹¹⁸ SUSSEKIND, Flora. *O Negro Como Arlequim: Teatro e Discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé/Soc. 1982, p. 40-41. MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, S./d.

¹¹⁹ *Idem. Ibidem*, p. 15.

¹²⁰ *Idem. Ibidem*, p.20.

¹²¹ SUSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, p. 21.

Estas observações levantadas por Flora Sussekind são compartilhadas pela dramaturga Miriam Garcia Mendes em dois de seus trabalhos: “A Presença Negra no Teatro Brasileiro” e “O Negro e o Teatro Brasileiro”.¹²² Dedicando-se ao período compreendido entre 1838 e 1889, em seu primeiro trabalho – Miriam Garcia identificou, assim como Sussekind – várias peças da dramaturgia brasileira nas quais há o predomínio de estereótipos negros herdados da representação que os senhores brancos faziam dos escravos e depois dos negros: “preto imundo, boçal, degenerado, imoral, [preto pernóstico] e mentiroso”.¹²³

Estes, segundo a autora, estavam tão arraigados à sociedade que nem mesmo as obras de escritores simpáticos aos negros naquele período conseguiram vencer o preconceito contra aqueles.¹²⁴ Mendes ainda ressalta, em seu segundo trabalho, que entre 1889 e 1945, os personagens negros continuaram dimensionados pelo passado escravista e seus estereótipos.¹²⁵

A performance de um ator no papel de um negro ou uma mulata é essencial para o processo de sua comunicação entre este e o público, uma vez que partindo de um texto teatral, sem a mediação corporal e oral de um artista, o personagem não existiria. Portanto, a representação do negro pelo Teatro de Revista passa necessariamente pelo reconhecimento em cena de um corpo negro¹²⁶, referenciado pela realidade sociocultural de um “negro” real.¹²⁷

Não por acaso, Gomes, ao estudar a trajetória de um símbolo afro-brasileiro – Sabina – nos primeiros anos da República, tenha identificado a importância do corpo da soprano grega Ana Menarezzi para o sucesso da personagem “mulata”. Para o autor, os irmãos Azevedo, na preocupação de agradar a todo público, cuidaram de conjugar o lado cômico de Sabina, como sua fala bastante deslocada em relação aos padrões gramaticais aceitos, com a utilização de um corpo que agradava à plateia, em conjunto com uma simbologia facilmente reconhecida por seus contemporâneos e que a identificavam como uma entre tantas mulatas¹²⁸. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, tornando a mulata o lugar recorrente do desejo imaginário masculino¹²⁹: “linda/faceira/mimosa”.¹³⁰

¹²² MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982. MENDES, Miriam Garcia. *O Negro e o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Hucitec, 1993.

¹²³ *Idem. Ibidem*, p. 23.

¹²⁴ *Idem. Ibidem*, p. 23-24.

¹²⁵ *Idem. Ibidem*, p. 13-31.

¹²⁶ ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo, 2014.

¹²⁷ *Idem. Ibidem*, p. 75.

¹²⁸ ABREU, M. *Op. cit.*

¹²⁹ XAVIER, Giovana. Entre Personagens, tipologias e Rótulos da “Diferença”: A Mulher Escrava na Ficção do Rio de Janeiro no Século XIX. In: XAVIER, Giovana. FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flavio (org.). *Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-Abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

Por outro lado, enquanto as mulheres negras eram representadas pelos gêneros ligeiros, através de seus atributos excessivamente sexuais, o homem negro era encenado como malandro, pernóstico e moleque. A este homem, enquanto ser social, ser um “bom negro” significaria ser “um negro de alma branca”.¹³¹

Dentro da estrutura do Teatro de Revista estes personagens representavam sujeitos que conforme suas histórias faziam suas escolhas. Diferentemente do personagem negro da literatura, submisso à vontade de outra pessoa, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, falava por eles¹³², é possível encontrarmos exemplos de revistas em que negros, negras, mulatas e mulatos são personagens responsáveis por suas histórias.

É o caso por exemplo da *mulata* na revista “Cangote Cheiroso” (1927)¹³³, de Luís Peixoto e Marques Porto, que resiste às investidas do português *Barbalho*, rejeitando-o. Ou como a *mulata* da revista “Não Quero Saber Mais Dela” (1927), de Luiz Peixoto, Carlos Bittencourt e Marques Porto, que declara sua opção amorosa por portugueses e mulatos ao mesmo tempo em que rejeita turcos e franceses.¹³⁴ Desse modo, levando-se em conta que o Teatro de Revista era uma representação da realidade e ligada à atualidade, estes personagens nos sugerem que diferentemente da imagem exclusivamente sexualizada e submissa das mulheres negras e mulatas da literatura, é possível encontrarmos situações em que elas resistiam ao poder masculino sobre elas, dizendo não. Logo, estamos diante da presença de personagens que, ao longo da revista, fazem muito mais do que um “abrir” e “fechar” de portas, ou compor a cena para os outros. Encaminham o enredo proposto pelos autores dando ritmo aos quadros e sendo fonte de atração do público. Certamente o exemplo mais forte da transformação do “arlequim” em personagem-tipo seja o mulato Luiz da revista “Mãe Preta” (1929)¹³⁵, de Paulo Magalhães, que luta contra o preconceito racial na fazenda onde morava, no interior de Minas Gerais.

Os donos da fazenda resolvem mandar construir uma barragem e para realizarem o serviço contratam um engenheiro russo, desprezando a formação e a capacidade do mulato que havia se formado em engenharia pela escola politécnica do Rio de Janeiro e conhecia o terreno como nenhum outro. Em vários momentos da peça o mulato Luiz, alguns moradores da casa e o estrangeiro se enfrentam em calorosas discussões sobre a capacidade do brasileiro

¹³⁰ MORAES, Alexandre José de Melo *apud* XAVIER, Giovana. 2012. *Op. cit.*, p. 77.

¹³¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso: O Desejo e a Interdição em Nossa Cultura Através da Poesia*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011. e-Pub. Página 45, posição 688.

¹³² *Idem. Ibidem.*

¹³³ PORTO, Marques; PEIXOTO, Luís. *Cangote Cheiroso*. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1201.

¹³⁴ BITTENCOURT, Carlos; PORTO, Marques e PEIXOTO, Luís. *Não quero Saber Mais Dela*. 1927. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1201_1132.

¹³⁵ MAGALHÃES, Paulo. *Mãe Preta* (1929). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1648.

em realizar o projeto. Por outro lado, o engenheiro da Politécnica clamava por uma memória racial – José do Patrocínio, Henrique Dias, André Rebouças – que o enchia de orgulho da sua cor e o capacitava intelectual e moralmente ao trabalho.

Ao fim da história, a barragem quase se rompe e Luiz salva a todos, recebendo pedidos de desculpas de quem antes o renegara. Dessa forma, a partir destes exemplos, podemos dizer que estes personagens, mulatas e mulatos, tiveram performances que os destacaram não só por que negaram à exploração sexual associada às mulatas por uma herança escravista, mas porque se reconhecia através de Luiz a participação de negros na história brasileira.

Apesar desta mudança de representação, é possível percebermos que existiam ambiguidades neste processo de “representação”¹³⁶ do negro no Teatro de Revista. Uma delas gira em torno da “linguagem” atribuída aos “personagens-tipo”¹³⁷. O *malandro mulato* morador de Madureira, da revista “Papagaio Louro”¹³⁸, fala erradamente trocando as palavras *então* por *antão*, *separo* por *suparo* e *qualidade* por *calidade*. Além dele, outros “personagens-tipo”, como o moleque pernóstico (Bentevi), da revista “Mãe Preta”, falava completamente errado se comparado ao padrão gramatical vigente no meio culto.

Este tipo de representação do “negro” no Teatro de Revista era na verdade uma extensão social do que realmente acontecia no cotidiano carioca, onde era possível encontrarmos as figuras de Monteiro Lopes¹³⁹ e Manoel Vicente Alves popularmente chamado de “Dr. Jacarandá” sendo ridicularizados na imprensa¹⁴⁰ e nos palcos. O Dr. Jacarandá era descrito pela imprensa como sendo um homem alto, negro, muito preto, pernóstico e possuidor de um único fraque velhíssimo, cujo exercício da advocacia se dava nas portas das cadeias e, que sem sucesso, tentou duas vezes se eleger vereador e deputado federal pelo Distrito Federal, na década de 1920.¹⁴¹

¹³⁶ Estamos usando o termo representação entre aspas para nos referirmos ao conceito de “representação” cunhado pelo historiador Roger Chartier, pois as repetições dos estereótipos sobre o negro produzem uma imagem social do objeto ausente, no nosso caso, o ator negro e sua capacidade. CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: a História entre Certezas e Inquietações*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

¹³⁷ A partir de agora usaremos entre aspas o termo “Personagens-tipo” quando estivermos nos referindo a pretos, pretas, negros, negras, mulatos e mulatas.

¹³⁸ QUINTILIANO. *Op. cit.*

¹³⁹ DANTAS, Carolina Vianna. Eleições e Mobilização Negra: o Caso das Viagens de Monteiro Lopes pelo Brasil (1909-1910). In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna e MATTOS, Hebe. *Histórias do Pós-abolição no Mundo Atlântico: Identidades e Projetos Políticos*. 1. v. Niterói: UFF. 2014, p. 97-118.

¹⁴⁰ O Dr. Jacarandá Protesta. *Correio da Manhã*, n. 07704, 3 de abr. 1920, p. 6.

¹⁴¹ O Doutor Jacarandá. *A Rua*. n.00062, 4 de jun. de 1924, p. 1.

Assim como os noticiários¹⁴², a Revista “Bahiana Olha pra Mim”, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, encenada no teatro São José em 1926, representava grotescamente Manoel Vicente através de seu linguajar: “*Jacarandál* Eu sou *douto*/ Eu sou letrado/ Eu sou dos *bão*/ Ou *lá nas cortes*/ Ou no supremo/ Nunca tremo/ Sempre deste no direito/ *As falação*”.¹⁴³

Portanto, recorrer ao estereótipo da linguagem nos parece ter se tornado, a partir do Teatro de Revista, uma das representações mais comuns ao “personagem-tipo”, pois até mesmo João Candido Ferreira – De Chocolat, um artista negro responsável por organizar uma companhia teatral composta majoritariamente por atores e atrizes negros¹⁴⁴, recorreu a este expediente na montagem de sua revista de estreia “Tudo Preto”, no Rio de Janeiro, em 1926. Ou seja, mesmo João Ferreira não deixou de recorrer a uma “representação” estereotipada do “negro” consensual na produção revisteira.¹⁴⁵

Dessa maneira, o estereótipo “falar errado” dos negros, enquanto marcador de diferenças, se aproxima das reflexões de Sidney Chalhoub a respeito da permanente submissão dos homens pobres e de cor do Rio de Janeiro no pós-abolição. Assim como Chalhoub reconheceu no vocabulário dos agentes jurídicos (de fins do século XIX e início do XX) termos como “morigerado”, “trabalhador”, “desordeiro” e “vadio” como uma estratégia para se reforçar os valores da ética do trabalho capitalista e inscrever o negro de forma tangencial no ideal do progresso pensado pela elite¹⁴⁶, os revistógrafos usaram da “linguagem” para reforçar de forma cômica, as diferenças entre brancos e negros.

Logo, através da “comicidade da diferença” expressa por meio da “linguagem”¹⁴⁷, os revistógrafos estariam usando o mesmo recurso que a intelectualidade usara para “representar” suas ideias acerca do nacional, porém em termos raciais: de um lado a língua culta/literária, própria da sociedade branca civilizada, de outro uma fala marginal própria das

¹⁴² Orientando os Guedes. *A Rua*. n. 00074, 18 de jun. de 1924, p. 1.

¹⁴³ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso. *Bahiana Olha pra Mim*. 1926. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0778, p. 3. [Grifos meus].

¹⁴⁴ De Chocolat fundou a Companhia Negra de Revistas. Sobre a história da Companhia veja. BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livraria Expressão, 2005. PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolat: Identidade Negra, Teatro e Educação no Rio de Janeiro da primeira República*. Niterói. 176fl. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

¹⁴⁵ Obviamente, como temos dito, por ser um campo polissêmico gerador de diferentes leituras, não nos escapa o caráter político e educativo de seu trabalho e de sua contribuição para a luta contra o racismo, mas em termos de representação do negro no Teatro de Revista, Candido Ferreira ainda os enquadrava dentro da escrita branca de uma revista. PINTO, R. N. O. *Op. cit.*, p. 101-102.

¹⁴⁶ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim*. Rio de Janeiro: 3. ed. UNICAMP. 2012, p. 73-76, 80-85 e 113.

¹⁴⁷ Muitas vezes se poderia ver no teatro de revista o que Vladimir Propp denomina “a comicidade da diferença”, com o riso sendo despertado através do reconhecimento de diferentes identidades regionais, sociais, raciais ou até através da cruel tematização de limitações físicas [...]. Cf. GOMES, Tiago de Melo. 2004, p. 36 – 37.

ruas e subúrbios cariocas, “pertencentes a etnias e especialidades culturais diversas”¹⁴⁸. Os autores teatrais como bons conhecedores da cidade, de seus espaços públicos, de sua gente, e dos “ditos da rua” incorporavam o que João do Rio denominava de “filosofia da sarjeta” a seus personagens.¹⁴⁹

Outro lugar-comum destes “personagens-tipo” no Teatro de Revista é sua disposição para a música. Em boa parte das Revistas que foram analisadas é possível identificarmos mulatas ou baianas que se apresentam à plateia por meio de um samba, ou ainda, ao final de um quadro quando dançam um maxixe para abri-lo ou encerrá-lo.

Baiana

Lá na Bahia/ O *remexido* é assim/ *É de arrelia*/ Esta dança enfim./ As baianas/
Fazem *tremedeiras*/ De sandalinhas/ *Bolem com as cadeiras*./ Me remexe as
cadeiras/ Tempera com sal pimenta e limão/ São as Sabinas sempre brejeiras/ Oh!
Céus *que sensação!*¹⁵⁰

Na revista “Café com Leite” (1926), de Freire Júnior, que iremos analisar capítulos a frente¹⁵¹, *Zé Malandro* ao encontrar com a atriz negra *Ascendina Santos*, nas ruas do Rio de Janeiro, depois de ouvi-la falar em francês e debochá-lo, a desafia a “sapecar um samba dos nossos e desmanchar as banhas naquele schimmy africano” para que pudesse acreditar que realmente se tratava da verdadeira *Ascendina*, “estrela negra do Carlos Gomes.”¹⁵² A cena prossegue e *Zé Malandro* rapidamente consegue dançar um maxixe com *Ascendina* tirando a prova: “É ela mesmo! Senti o peso das banhas”.¹⁵³

Dessa maneira, o corpo negro é usado para referendar a “representação” social de que o “negro” possuía uma qualidade inata para a dança. Neste sentido, nos palcos do Teatro de Revista o corpo do artista pintado de preto ou a presença de uma atriz branca no papel de uma mulata, preta ou morena, devido a poucas oportunidades de artistas “negros” atuarem no teatro¹⁵⁴, dão as medidas e as dimensões da realidade cotidiana a que os “negros” estavam sujeitos: racismo e inferioridade.

Contudo, antes de concluirmos esta primeira parte de nosso trabalho, é necessário ressaltarmos que a popularização dos personagens-tipo, no Teatro de Revista, principalmente

¹⁴⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Falas da Cidade: Conflitos e Negociações em Torno da Identidade Cultural no Rio de Janeiro*. ArtCultura, Uberlândia, 7. v., 11. n., pp. 159-172, jul.- dez., 2005.

¹⁴⁹ João do Rio *Apud* VELLOSO. *A Cultura das Ruas no Rio de Janeiro (1900 – 1930)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2004, p. 71; VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1991, p.40.

¹⁵⁰ JUNIOR, Freire. *Língua de Sogra*. Cidade: editora. Ano, página.

¹⁵¹ *Idem*. *Café com Leite*. (1926). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0786.

¹⁵² *Idem*. *Ibidem*, p. 28.

¹⁵³ *Idem*. *Ibidem*, p. 29.

¹⁵⁴ LOPES, Antonio Herculano. *Vem Cá Mulata*. Niterói, 26. v., 13. n., jan., 2006, p. 80-100. BARROS, Orlando. *Op. cit.*, p.

nos anos 1920 (temporalidade deste estudo), acompanhou de perto às discussões sobre o “nacional-popular”, como sugere Tiago de Melo Gomes.¹⁵⁵ Como considera Tiago Gomes, a crise pós Primeira Guerra Mundial (1914-1918), intensificou a busca por um modelo alternativo à civilização europeia. A ideia de “Brasil mestiço” ganhara força.¹⁵⁶

As observações de Gomes em relação à presença do malandro no Teatro de Revista são fundamentais para que possamos entender como as atitudes “do povo”, tidas como “inferiores”, passaram a ser vistas como “autênticas” pela intelectualidade brasileira, porém, este processo não se fez sem estranhamento em relação à representação do negro, que continuou sendo enquadrado em seus estereótipos racistas.

A representação do negro ainda habitava o imaginário da escravidão responsável por manter o negro em uma condição de servidão, uma extensão da vontade do antigo senhor e agora patrão.¹⁵⁷ Agora não era mais o negro cativo fiel e ordeiro a ser representado¹⁵⁸, em outros termos, não se tratava de utilizar escravos mas “negros”. A cor da pele daria realce a um conjunto de elementos cênicos: linguagem, contornos da face, do nariz da silhueta, forma de dançar, andar e cabelos que se tornariam signos raciais definidores da condição negra tanto na sociedade carioca quanto em seus palcos. Conectando desta forma, com o que Sidney Chalhoub identificaria como “ciência racial”:

[...] por “ciência racial” entende-se a tentativa de relacionar as características físicas dos povos a supostos estádios ou graus de civilização, de modo a fazer com que as tais características sejam determinantes para atribuir maior ou menor civilização a essa ou aquela nação.¹⁵⁹

Portanto, como veremos nos próximos capítulos, os personagens-tipo continuaram sendo representados dentro dos parâmetros racialistas e racistas da época.

¹⁵⁵ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p.54-67.

¹⁵⁶ *Idem. Ibidem*, p. 61.

¹⁵⁷ SUSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, p.15; 19; 20.

¹⁵⁸ Flora Sussekind e Miriam Mendes, em trabalhos sobre as personagens negros no teatro brasileiro indicam várias peças de teatro em que se identificam estes aspectos cf. SUSSEKIND, Flora. *Op. cit.* MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, S/d.

¹⁵⁹ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Cia das Letras. 2003, p. 128.

CAPÍTULO 2

A REVISTA 250 CONTOS: O PARAÍSO RACIAL NO TEATRO DE REVISTA

2.1. Uma Dupla de Sucesso: A Produção Teatral de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes

A produção teatral de Carlos Bittencourt e Frederico Cardoso de Menezes e Souza popularmente chamado de Cardoso de Menezes, ao longo dos anos 1920, permite refletir acerca da presença negra no Teatro de Revista e o processo de racialização a que estavam sujeitos os “personagens-tipo”. Em várias de suas revistas, incluindo a que vamos analisar, “250 Contos”, abordavam ideias como “Brasil mestiço”, “identidade nacional e “Harmonia Racial”¹⁶⁰. Mas afinal, quem são estes autores?

Frederico Cardoso de Menezes e Souza, popularmente chamado de Cardoso de Menezes, nasceu no Rio de Janeiro em 31 de março de 1878. Seu pai, Antônio Frederico Cardoso de Menezes e Souza e sua mãe Judith Ribas Cardoso de Menezes e Sousa o criaram próximo a intelectuais e famosos artistas da época, que com frequência se encontravam em sua casa.¹⁶¹ Além disso, seu avô paterno foi João Cardoso de Menezes e Sousa, o barão de Paranapiacaba (1827-1915) autor de obras literárias e traduções com prestígio junto a D. Pedro II.¹⁶²

Apesar desta herança musical, Cardoso de Menezes não seguiu os passos dos pais, optando por se ligar ao Teatro de Revista, principalmente para os teatros da Praça Tiradentes e seguir carreira pública. Em 1904, aos 26 anos escreveu a revista – São Cristóvão por um Óculo, para ser encenada pelo grupo amador Club Dramático de Ouro, de São Cristóvão.¹⁶³

Convidado por Chiquinha Gonzaga e Alvarenga Peixoto¹⁶⁴, Menezes escreveu a revista “Comes e Bebes”, contando com intérpretes que se tornariam célebres no meio teatral

¹⁶⁰ Veja entre outras revistas. BITTENCOURT Carlos e MENEZES, Cardoso de. “Olêlê...Olálá”. 1920. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0332. BITTENCOURT Carlos e MENEZES, Cardoso de. “Reco Reco”. 1921. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0193. BITTENCOURT Carlos e MENEZES, Cardoso de. “Gato, Baeta Carapicú”. 1928. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1219

¹⁶¹ ABREU, Bricio de. *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro. 1963, p. 247-248.

¹⁶² *Idem. Op. cit.*, p. 248.

¹⁶³ *Idem. Ibidem.*

¹⁶⁴ A compositora Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), popularmente conhecida como Chiquinha Gonzaga é sem dúvida o maior nome feminino da música popular brasileira, deixando um vasto legado para o Teatro de Revista e composições que iam de polcas, tangos brasileiros, valsas, modinhas entre outras. Lira,

carioca. Sua estreia se deu no Teatro São José, propriedade do empresário Pascoal Segreto, em 4 de janeiro de 1912, com Alfredo Silva, Asdrubal Miranda, Franklin de Almeida, Cinira Polônio, Olga, Júlia Martins, Pepa Delgado, Cecília Porto e outros¹⁶⁵. No mesmo ano, o revistógrafo também “escreveu a opereta “Casei com Titia”, com música de Chiquinha Gonzaga, apresentada no teatro São Pedro pela Companhia João de Deus, e “Zé Pereira”, com música de Francisco Nunes, no São José”¹⁶⁶.

Cardoso de Menezes foi um dos raros autores a ter o privilégio de ver suas peças em cena por mais de cem representações consecutivas, o que era considerado para a época um indicativo de sua qualidade.¹⁶⁷ Mas, sem dúvida, uma de suas principais contribuições para o Teatro de Revista foi criar uma fórmula totalmente nacional, a revista carnavalesca. Sua revista “Gato, Baeta e Carapicu”, estreada no teatro São José em 1912, obteve enorme sucesso, pois trouxe à cena a personificação das grandes sociedades carnavalescas, de blocos e ranchos, além de se passar inteiramente no carnaval.¹⁶⁸

Após várias peças de sucesso e de uma vida dedicada ao teatro, “faleceu em 30 de março de 1958, às vésperas de completar 80 anos de idade, dos quais mais da metade foi dedicada ao teatro. Sua última peça foi ainda uma revista, ‘Fogo no Pandeiro’ montada em 1950, pela companhia Ferreira da Silva no teatro João Caetano, tendo como intérpretes entre outros, Dercy Gonçalves, Colé, Silva Filho e Walter D’Ávila”¹⁶⁹.

Carlos Bittencourt nasceu no Rio de Janeiro em 12 de dezembro de 1888. Filho de médico, foi obrigado pelo pai a cursar medicina, mas frequentou o curso por apenas um ano, quando se tornou funcionário da Saúde Pública. Por volta de 1909, conseguiu emprego como repórter no jornal “O Paiz”, onde assinava sob o pseudônimo de *Assombro*.¹⁷⁰

O autor deve ter extraído sua criatividade e faro de escritor destes tempos em que atuou como repórter, onde ficou conhecido por sua prosa rimada.¹⁷¹ Já de início, em 1912, em sua primeira peça intitulada “Forrobodó”, em parceria com Luiz Peixoto e Chiquinha Gonzaga, alcançou enorme sucesso. Segundo Antonio Herculano Lopes, Bittencourt foi o

Maria. *Chiquinha Gonzaga: Grande compositora Popular Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (PDF). Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/page/2/>. Acesso em: 23 de janeiro de 2016.

¹⁶⁵ ABREU, B. *Op. cit.*, p. 248.

¹⁶⁶ CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁷ _____. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁶⁸ No Arquivo Nacional tivemos acesso a uma reprodução de 1928. MENEZES, Cardoso de. “Gato, Baeta e Carapicu”. 1928. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1219.

¹⁶⁹ CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁰ ABREU, B. *Op. cit.*, p. 254.

¹⁷¹ LOPES, Antonio Herculano. Um Forrobodó da Raça e da Cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 21. v., 62. n., outubro de 2006.

primeiro autor a levar para o palco uma trama inteiramente centrada na população negra e pobre, na qual se celebrou sua musicalidade, alegria e sensualidade.¹⁷²

Após este sucesso vieram outros como “O Pé de Anjo”, “Aguenta Felipe”, “Flor de Catumbi”, “Morro da Favela” que o consagrariam como um dos maiores autores do teatro ligeiro dos anos 1920 e, com peças montadas por vários teatros e companhias como João de Deus e Margarida Marx, ambas no teatro Recreio; a Companhia Nacional de Operetas e melodramas do teatro São Pedro, da Empresa Pascoal Segreto; a Companhia de Antonio de Souza no teatro Carlos Gomes.¹⁷³

Para Brício Abreu Bittencourt tinha o segredo do gosto popular, dos tipos, das cores e até frases que impressionavam as plateias do teatro ligeiro. Revista que ele escrevesse, era sempre um sucesso dos mais longos e dos mais estrondosos. Compondo obras fascinantes, ricas e saborosas permeada de comicidade e atualidade.¹⁷⁴ Após longo período de enfermidade, faleceu no Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1941.

Seu legado foi enorme para o Teatro de Revista. Menezes e Bittencourt se tornaram uma das duplas de maior sucesso do teatro popular carioca, com especial destaque para suas produções da década de 1920.¹⁷⁵ De acordo com Filomena Chiaradia, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes “formaram neste período, a mais significativa parceria do gênero [Teatro de Revista]”.¹⁷⁶

Portanto, estamos diante de dois autores talentosos e antenados com o que estava acontecendo fora das paredes dos teatros. Em algumas de suas revistas lidas ao longo da pesquisa é possível identificarmos comentários ou tomadas de posição acerca de temas que vinham sendo debatidos no meio intelectual brasileiro, como identidade nacional, mestiçagem, imigração, modernidade, questões de gênero e raça. Por isso, conhecer a escritura revisteira destes “mestres” permite compreender a criação de sua revista, a composição de um elenco para sua representação e as possibilidades que eles abriram à presença negra no Teatro de Revista carioca.

Segundo Cardoso de Menezes¹⁷⁷, o primeiro encontro era o pretexto para definirem qual seria o esboço do enredo da peça que estavam escrevendo, só depois, tendo o roteiro em

¹⁷² LOPES. *Loc. cit.*

¹⁷³ ABREU, B. *Op. cit.*, p. 255.

¹⁷⁴ *Idem. Ibidem*, p. 253.

¹⁷⁵ CHIARADIA, F. *Op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁶ *Idem. Ibidem*, p. 108.

¹⁷⁷ MENEZES, Cardoso de. *Sessão de Homenagem a Carlos Bittencourt*. Boletim da SBAT, Rio de Janeiro. 207. n., set. 1941, p. 11-16. Agradeço a Sérgio, funcionário da SBAT, pela reprodução digital deste e outros boletins.

mãos se passava a definir as músicas e a distribuição dos papéis. Neste caso, de acordo com o revistógrafo, “criavam” seus personagens visando cada intérprete da Companhia:

Quando escrevíamos as nossas revistas, como quase sempre destinávamos os diversos “papéis” para determinados artistas; como pela constância de serem eles intérpretes dos personagens que idealizávamos, quando liamos os diferentes “quadros”, sem que soubéssemos a razão, o porquê, insensivelmente imitávamos o falar dos referidos artistas, dando aos diálogos a entonação de voz de tais intérpretes! E a gargalhada era espontânea, por parte dos ouvintes e dos autores também.¹⁷⁸

Como se vê, a criação de personagens era referendada na pessoa de atores específicos que reuniam além de qualidades técnicas para a execução dos papéis, possuísem trejeitos e presença vocal adequados para a presença performática de determinado personagem. Ademais, segundo Menezes, os autores faziam a leitura da peça ou parte dela para várias pessoas, pretendendo antecipar a presença do público, por isso, a “leitura era feita para os intelectuais e para o Zé povinho” antes do ensaio geral.¹⁷⁹

O testemunho de Cardoso de Menezes nos possibilita pensar que os personagens negros criados pela dupla para suas revistas, fosse eles mulatas, mulatos, negros, negras, pretos e pretas, estavam carregados da representação social que se tinha sobre esta população real do Rio de Janeiro, uma vez que ainda eram raras as oportunidades de atuação de negros na Companhias de Revistas e Burletas do Teatro São José. Como poderemos ver ao longo deste trabalho e na experiência teatral da atriz negra Ascendina Santos, a escolha dos revistógrafos recaía sobre pessoas tez mais clara, pois se preocupavam com a “boa aparência” de seu elenco e a recepção do público.

2.2. A peça 250 Contos: Uma Revista Repleta de Atualidades

Uma das características da escrita revisteira de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes é a presença em suas revistas de temas que estavam ligadas à novidade em termos culturais, políticos e sociais na cidade do Rio de Janeiro.¹⁸⁰ Por isso, não seria estranho a um leitor atual perceber em quadros como “O Que Se Vê a Cada Passo” da revista “Quem é Bom Já Nasce Feito” de 1920¹⁸¹, ou o prólogo da peça “Reco-Reco” de 1921 alusões à visita dos

¹⁷⁸ MENEZES, Cardoso de. *Op. cit.*, p. 14-15.

¹⁷⁹ *Idem. Ibidem*, p. 14.

¹⁸⁰ *Idem. Ibidem*, p. 12.

¹⁸¹ BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso. 1920. *Op. cit.* BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso. “Reco-Reco. 1921. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0193.

reis belgas ao Rio de Janeiro em 1920 e à decadência do modelo civilizador europeu com a Primeira Guerra Mundial.

Assim como em outras revistas da década de 1920¹⁸², os textos de Bitencourt e Menezes estavam vinculados aos acontecimentos do momento e demonstram uma atenção a todas as mudanças e permanência que estavam em curso no cotidiano carioca. E tal característica não fugiu à regra em sua revista “250 Contos”, que estreara no teatro Carlos Gomes em 28 de setembro de 1921.¹⁸³

A companhia do teatro Carlos Gomes, que registra nos seus anos várias vitórias alcançadas com peças interessantes, conseguiu ontem, com a primeira representação da revista "Os 250 Contos", dos Srs. Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, grande sucesso. Realmente, a nova produção dos felizes autores de "Pé de Anjo" é magnífica e não podia deixar de agradar.

Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes *escreveram-na com esforços e dedicação, aproveitando os fatos flagrantes da atualidade*. Os tipos estão ali bem desenhados, sobretudo Arthur de Oliveira, que nos deu uma estreia incomparável, trazendo a plateia em constante hilaridade. Os principais papéis, entregues a Sarah e Adelina Nobre, Ermelinda Costa e Arthur Castro, foram interpretados com agrado.¹⁸⁴

A atração do público pela revista, como sugere a reportagem do jornal *A Rua*, estava vinculada tanto a presença de artistas já conhecidos e respeitados pela plateia quanto aos temas atuais daquele momento. No instante em que escreveram a revista a dupla estava atenta às notícias envolvendo o desvio de 250 contos do Banco do Brasil.¹⁸⁵

Há dias o pagador do Banco do Brasil, Álvaro Silva, foi procurado no “guichê” por Angelino Porró, que lhe apresentou um cheque de 250 contos, assinado por Giovanni Toselli, sócio da firma Julius Von Sohsten, Junqueira & Cia, estabelecido a rua da Quitanda n.º. 157.

Álvaro efetuou o pagamento imediatamente, e pouco depois era o cheque impugnado por outro empregado do banco, por ter sido pago sem o necessário visto. A diretoria do Banco do Brasil, talvez porque a firma em questão não pudesse levantar aquela importância, apresentou queixa ao 3º delegado auxiliar.

A polícia deteve Álvaro Silva, Angelino Porró e Giovanni Toselli abrindo o necessário inquérito.¹⁸⁶

¹⁸² GOMES, T. M. 1998. *Op. cit.* Cap. 2., p.?

¹⁸³ O texto da peça foi localizado no fundo 6E da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro do Arquivo Nacional, BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. *250 Contos*. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0279. Para as próximas citações referentes à revista será usado apenas o nome da peça, o ano e o número de página.

¹⁸⁴ “Teatro e Música”. *A Rua*, n.º. 00227, 29 de set. de 1921, p. 2. [Grifos meus].

¹⁸⁵ O Complicado Caso do Cheque do Banco do Brasil, *A Noite*, 11 de junho de 1921; O Caso do Cheque, *O Imparcial*, 12 de junho de 1921; As Complicações do Caso dos 250 Contos, *Jornal do Brasil*, 17 de agosto de 1921. O desvio de 250 Contos do Banco do Brasil foi objeto de notícia de junho a agosto de 1921, em vários jornais do Rio de Janeiro.

¹⁸⁶ “Um Cheque de 250 contos”. *O Paiz*. n.º. 13383, 11 ago de 1921, p. 5.

Logo depois de prestarem depoimento, os envolvidos foram soltos. Porém, um novo fato veio a dar novo rumo às investigações. Giovanni Toselli, no escritório da empresa na qual era mandatário (Julius Von Sohsten, Junqueira & Cia), cometera suicídio deixando uma carta a seu sócio, na qual declarava ser inocente e que a verdade dos fatos viria à tona mais cedo ou mais tarde. Assim, diante dos fatos, o delegado da 3ª Delegacia Auxiliar, Dr. Nascimento Silva, determinou novamente a prisão de Álvaro e Angelino.¹⁸⁷

Após alguns meses de prisão, Angelino Parró resolveu contar a verdade. Segundo o investigado, Toselli em posse do dinheiro roubado mandou que o entregasse a Hercílio de Farias em um cômodo alugado a rua do Catete, 25. Estando no endereço Parró foi recebido pelas proprietárias do estabelecimento Odila Gomes e Tereza Gomes que o levaram até dois homens, um italiano de nome Jerônimo Pigatti e um americano que falsificavam dinheiro naquele local. De acordo com o acusado, após um tempo, Toselli chegou e o mandou embora, por isso, somente depois veio a saber do plano de falsificação de dinheiro.¹⁸⁸

Diante de novos fatos, o delegado ordenou a prisão das duas mulheres e a de Hercílio Farias, porém, após interrogatório e acareação em separado entre Parró e os três novos envolvidos nada se alterou na situação do cúmplice de Toselli, uma vez que os três afirmaram desconhecer o homem e os fatos que declarava. Quando Hercílio Faria foi colocado a frente de Tereza Gomes, esta voltou atrás e o reconheceu como cúmplice de Parró. Dessa maneira, Faria não teria mais como negar seu envolvimento com o desvio de 250 contos do Banco do Brasil. Sem mais o que esconder, confessa ao delegado que realmente ele, Parró, Toselli, Antonio Camara, Jerônimo Pigatti, um americano denominado Clyd B. Taylor e o advogado fluminense Aristóteles Ferreira estavam falsificando dinheiro.¹⁸⁹

O inquérito prosseguiu e, aos poucos, novas informações foram surgindo a respeito da quadrilha que falsificava dinheiro na praça comercial carioca. Uma delas foi a origem das chamadas “guitarras” que Pigatti passou a usar para aplicar golpes. Segundo o jornal *O Paiz*, de 26 de agosto de 1921, este tipo de truque havia sido introduzido no país por dois Chilenos, que no Rio de Janeiro se associaram a um engenheiro eletricitista norte-americano de nome Telmo, que prometia apresentar aos estrangeiros, conhecidos que tinham muito dinheiro, sendo um deles Jeronimo Pigatti. De acordo com os trapaceiros, ao colocar cédulas verdadeiras dentro da guitarra, ao tocá-la, cédulas seriam reproduzidas. Porém, esse era apenas um golpe, pois o dinheiro era colocado em outro compartimento do instrumento

¹⁸⁷ “Complicações de Um Cheque”. *O Paiz*, nº. 13384, 12 de jun. de 1921, p. 6.

¹⁸⁸ “Confissão Tardia de Um cúmplice”. *O Paiz*, nº. 13449 16 de ago. de 1921, p. 5.

¹⁸⁹ “Ainda o cheque de 250 Contos”. *O Paiz*, nº. 13450, 17 de ago. de 1921; “Revelações de Pigatti”. *O Paiz*, nº. 13460, 27 de ago. de 1921, p. 5.

enquanto um papel comum saía queimado em outra extremidade. Porém, Jerônimo Pigatti foi mais esperto e conseguiu passar a perna nos três se tornando o grande nome nesta arte de iludir os outros.¹⁹⁰

Após meses de investigação policial, em 2 de setembro de 1921, o jornal *O Paiz* noticiava a representação do ministério público contra os responsáveis pelo sequestro de 250 contos do Banco do Brasil: “Hercílio Constantino de Faria, Antonio Camara e Clyd B. Taylor, com base no artigo 338, parágrafos 5 e 8 do Código Penal Brasileiro.”¹⁹¹

Como se vê, ao escrever o texto para a Revista “250 Contos”, como o próprio nome da peça sugere, os autores se inspiraram no caso anteriormente mencionado. Não só o nome da peça estava referendado pelo caso policial, mas os personagens principais eram correspondentes individuais dos criminosos envolvidos: o português Centenário, o americano Mister Bull e o italiano Piratini. Além disso, os autores escreveram um quadro específico “Guitarra do Diabo” para retratar os golpes envolvendo os roubos através das guitarras.

Assim, iniciado o mês de setembro, coincidentemente após a publicação da sentença, os ensaios da peça começaram no Carlos Gomes¹⁹² e notícias da nova peça da dupla começaram a deixar as pessoas curiosas pelo que viria¹⁹³,

Depois de ser transferida algumas vezes a première da grandiosa revista de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, "250 Contos", por não ficar concluída a montagem da mesma, vai finalmente ser satisfeita depois de amanhã a curiosidade do público com as primeiras no Carlos Gomes da nova peça da feliz parceria brasileira. O famoso caso do dinheiro subtraído ao Banco do Brasil pelo engenhoso processo da "guitarra" terá a sua “charge” com tipos bem caricaturados para grande prazer do público carioca, no Carlos Gomes. Tem havido grande procura de bilheteria para essa "première", principalmente por estrear na peça o popular ator cômico Arthur de Oliveira, num dos "compères".¹⁹⁴

Os atrasos envolvendo a première da peça¹⁹⁵, apesar de serem justificados pela demora em concluir a montagem, que prometia ser sofisticada e com novos figurinos, poderia ter sua justificativa em possíveis problemas jurídicos que a peça pudesse gerar a seus autores, já que tocava em questões envolvendo um crime, um furto ao Banco do Brasil. Por isso, o cuidado com qualquer cena ou fala imprópria deveria ser excluída. Consequência disso, foi a

¹⁹⁰ “Como apareceram as Primeiras Guitarras”. *O Paiz*, nº. 13459, 26 de ago. de 1921, p. 8.

¹⁹¹ “Tribunais e Juízos”. *O Paiz*., nº. 13466, 15 de ago. de 1921, p. 7.

¹⁹² “Palcos e Telas. *Jornal do Brasil*, nº. 00244, 9 de set. de 1921, p. 10.

¹⁹³ Novas e Ecos. *Jornal do Brasil*. Ed. 030015_1921_00246. 11 de setembro de 1921, 11 fl.

¹⁹⁴ Teatro e Música. *A Rua*. nº. 224. 26 de set. de 1921, 2fl.

¹⁹⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*. nº. 13481, 17 de set. de 1921, Teatro e Música. *A Rua*, nº. 2219, 20 de setembro de 1921, 2fl.; A Première da Revista “250 Contos” Foi Adiada para o Dia 17 – Notas e Notícias. *Correio da Manhã*. nº. 08241, 25 de set. de 1921; “No Carlos Gomes”, *Gazeta Theatral*. *Gazeta de Notícias*, nº. 00260, 28 de set. de 1921, 4fl.

preocupação dos autores de se explicar publicamente após serem procurados pelos advogados dos envolvidos.

Os autores da revista "250 contos", a subir à cena por estes dias no Carlos Gomes, Senhores Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, foram ontem procurados pelos advogados das partes implicadas no palpitante caso dos 250 contos, solicitando dos referidos autores a mudança do título da peça, por se acharem os seus constituintes servindo de reclame a uma peça teatral. Aos ilustres advogados foi respondido que a referida peça é um bem-humorado conjunto de tipos e fatos da mais palpitante atualidade e entre eles o que dá o título à revista onde apenas existe a crítica fina e a charge espirituosa dentro dos moldes do agrado geral de que os referidos autores possuem o segredo. "250 contos" que tem deslumbrante montagem, está sendo ansiosamente esperada e dos bilhetes que já se encontra à venda, poucos restam para a sua "première" que se realizará por estes dias.¹⁹⁶

Portanto, prometendo ser atual, a peça não poderia se furtar de usar assunto tão falado na imprensa carioca, com o intuito de despertar a curiosidade e atrair o público. O que se verificou a grande procura por bilhetes.¹⁹⁷

Além disso, a presença do tema da imigração de afro-americanos para o Brasil esteve presente e não passou despercebida pela crítica teatral após sua *première*. O crítico Mário Nunes, em 29 de setembro de 1921, na coluna "Palcos e Telas" do *Jornal do Brasil*, já percebia essa aproximação temática deixando claro que a revista não buscara apenas no caso do Banco do Brasil sua inspiração, pois já de início no quadro de abertura se fazia uma crítica à falada exportação de negros para o Brasil, de que resulta a vinda de um enviado diplomático da fantástica Macumba. Honolulu, assim se chama ele, americano do norte [...].¹⁹⁸

O tema da imigração era um assunto conhecido pelos autores e frequentadores do teatro, pois meses antes das notícias sobre a vinda de afro-americanos para o Brasil, circulava na imprensa carioca notícias que cobravam das autoridades maior controle e sugeriam a seleção do tipo de imigrante a ser recebido no país. Estas notícias aparecem no jornal *Correio da Manhã* de 22 de fevereiro de 1921. Nela, o colunista parabenizava o governo por proibir a entrada de "elementos parasitários que desejavam viver aqui sem trabalhar" e dos "profissionais da desordem política" e ao mesmo tempo, defendia que se deveria trabalhar para selecionar "os trabalhadores úteis para o país".¹⁹⁹

A reportagem se referia ao Decreto Lei nº. 4.247, de 6 de janeiro de 1921, – "Lei dos Indesejáveis" – que passou a regular o ingresso e a expulsão de estrangeiros no país. A partir

¹⁹⁶ Teatro e Música. *A Rua*, nº. 217, 17 de set. de 1921, 4fl. Teatros. *O Paiz*. nº. 13501, 7 de out. de 1921, 4fl.

¹⁹⁷ Teatro e Música. *A Rua*, nº. 217, 17 de set. de 1921, 4fl. "250 Contos", *Jornal do Brasil*, nº. 00260, 28 de set. de 1921, fl. 16. Em suas 119 apresentações em duas sessões diárias, incluindo duas matinês nos dias 9 e 11 de outubro, em seus 51 dias em cartaz a média de público diário era de 2,788,333... pessoas.

¹⁹⁸ NUNES, Mário. Carlos Gomes, Palcos e Telas. *Jornal do Brasil*, nº. 00261, 29 de set. de 1921, 13fl.

¹⁹⁹ "Lei e Imigração". *Correio da manhã*, nº.08027, 22 de fev. de 1921, p. 2.

de então passou a ser proibida a entrada dos mutilados, cegos, aleijados, loucos, mendigos, portadores de moléstia incuráveis ou contagiosas, das prostitutas, dos idosos com mais de sessenta anos e dos que já tivessem sido expulsos de outro país.²⁰⁰

Por sua vez o jornal *O Imparcial*, de 3 de julho de 1921, publica uma matéria da “Liga Nacionalista de São Paulo contra o Jacobinismo”, no qual os autores defendiam à continuidade da imigração europeia para o Brasil, pois julgavam que os trabalhadores que vieram para o Brasil, em sua maioria, eram trabalhadores em favor da “grandeza da nação”.

A questão da imigração negra norte-americana para o Brasil em 1921, como veremos mais detalhadamente nas próximas páginas, estava envolvida por este debate acerca do “imigrante ideal” (europeu) que ainda era visto como essencial ao branqueamento e aqueles cuja presença deveria ser evitada para não comprometer à imagem de um país sem preconceitos raciais. Por isso, quando chegaram ao Brasil notícias de que um grupo de afro-americanos, em 1921, reunido em torno da *Brazilian American Colonization Syndicate*, manifestou o interesse em adquirir terras no interior do Mato Grosso, deputados como Andrade Bezerra (deputado por Pernambuco) e Cincinato Braga (deputado por São Paulo) apresentaram um projeto impedindo “a importação de indivíduos de raças negras”.

Dessa forma, é possível identificar na parte textual desta revista de Bittencourt e Menezes o aproveitamento de assuntos que estavam presentes no cotidiano carioca por meio de jornais e debates parlamentares. O enredo de sua revista tratou de abordar todos estes aspectos: o desvio de dinheiro do Banco do Brasil, as trapaças cotidianas por meio da “guitarra do diabo” e as questões envolvendo a entrada no Brasil de afro-americanos.

A revista “250 Contos” foi escrita em dois atos e oito quadros.²⁰¹ No primeiro ato, o primeiro quadro, “Na Macumba”, funciona como um prólogo à revista, pois apresenta ao espectador os personagens *Ressaca* e *Honolulu*, o primeiro, um brasileiro branco e o segundo, um preto diplomata do Reino de “Macumba” (terra de pretos) enviado aos Estados Unidos, onde os dois se conheceram. Retornando ao Reino e levando *Ressaca* como seu convidado, *Honolulu* expõe aos reis *Caruru* e *Mafuá* os planos de *Tio San* em enviar pretos para a América do Sul. Então *Honolulu* explica aos reis que os pretos nos Estados Unidos eram maltratados, enquanto no Brasil, terra do estrangeiro, isso não acontecia.

²⁰⁰O Decreto foi publicado em 6 de janeiro de 1921 no diário oficial. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4247-6-janeiro-1921-568826-publicacaooriginal-92146-pl.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

²⁰¹BITTENCOURT, Carlos e MENEZES, Cardoso de. “250 Contos” (1921). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0279.

O interesse dos habitantes de “Macumba” por uma nova terra para habitar se devia ao fato de estarem passando por um problema de superpopulação e, por isso, *Honolulu* havia sido enviado aos Estados Unidos, mas diante a realidade racial a que os pretos norte-americanos estavam vivendo e as informações de *Ressaca* de que no Brasil o preto era tratado como os brancos, o rei Caruru decide por mandar *Honolulu* a este país.

Quando se inicia o segundo quadro “Negócios são Negócios”, que a princípio se passa em uma pensão, a história toma outro rumo, pois *Ressaca* acorda assustado, em um sofá, de um “pesadelo” – foi parar em uma terra só de pretos. A cena segue e envolvido em uma discussão com o empregado da hospedagem *Margarido* é informado de que seria despejado por não pagar a conta há três meses.

Porém, *Ressaca* fica incomodado quando descobre que seu quarto já havia sido desocupado para que um preto norte-americano pudesse ser instalado. Inicialmente, pensa ainda estar sonhando, mas, logo é chamado à atenção pela mulata arrumadeira dos quartos *Bernardina* que o informa da presença do mesmo na pensão. Insatisfeito e inconformado com a situação, reclama à dona da pensão, *D. Braziliana*, a presença do preto entre eles. E quando encontra dois outros hóspedes, o português *Centenário* e o americano *Mister*, os convence a não aceitarem a presença do preto na hospedagem. Assim, todos passam a ameaçar ir embora, caso o preto ficasse.

Pobre destino de *Honolulu*, não fosse um detalhe, ser ele um preto cheio do dinheiro. Durante o jantar *Honolulu* e *Ressaca* (prometendo nem o cumprimentar) se encontram e o norte-americano pergunta ao brasileiro se ele gostaria de ser seu secretário particular e caso aceitasse, pagaria dois contos por dia. Sem pensar duas vezes, o malandro aceita passando a elaborar um plano para convencer a *Mister* e *Centenário* a concordarem com a estadia do preto na pensão de *D. Braziliana*. Ao primeiro, *Ressaca* convence a fazer negócios com o preto, que lhe oferece cinquenta contos pelo couro negociado por ele, e para o segundo, oferece vinte contos por seu açúcar. Dessa forma, convencidos de que se tratava de um “bom homem” os interesseiros passam a bajulá-lo, impedindo que *D. Braziliana* o colocasse para fora após suas reclamações iniciais.

No terceiro quadro, “Arrumando as Trouxas”, após uma cena de dança envolvendo os empregados da pensão *Margarido* e *Bernardina*, surgem em frente à Câmara dos deputados *Centenário*, *Honolulu*, *Ressaca* e *D. Braziliana*. Preocupado em vender seu açúcar ao preto norte-americano, *Centenário* questiona *Ressaca* sobre o negócio, mas este afirma ao português que havia outro negócio mais importante para o seu patrão: “derrubar o projeto que pretendia impedir a entrada de pretos no Brasil”. No desenrolar da cena, surge a alegria da

Câmara que desenvolve um diálogo sobre a questão da imigração, especialmente a dos pretos.

Em determinado momento da discussão, a *Câmara* informa a *Honolulu* que tudo iria depender de seus “periquitos” (deputados) e tem início uma música para se apresentar tais personagens. Esta cena da revista é apenas um pretexto para que a questão do Banco do Brasil seja introduzida no palco. O italiano *Piratini*, última caricatura que faltava a compor a cena da revista, aparece no quarto quadro da peça “a Guitarra do Diabo” recebendo do *Diabo* a guitarra pela qual aplicaria seus golpes. Os autores Bittencourt e Menezes no quinto quadro “Rato, Rato, Rato” ao escrever a cena em que *Braziliana*, *Ressaca*, *Honolulu* e *Piratini* discutem o plano, os autores reconstruem o ambiente do crime envolvendo Toselli, Antonio Camara, Taylor e Tereza Gomes. *D. Braziliana* assim como Tereza Gomes cede o lugar para que possam preparar os golpes, o português *Centenário*, juntamente com norte-americano *Honolulu* entrariam com o dinheiro e *Ressaca* caricatura do italiano Pigatti, arranjaria o “trouxa” para aplicar o golpe.

No desenrolar da cena, o italiano e o norte-americano encaminham o golpe em *centenário* e enquanto *Parry* (em alusão a Parró genro de Toselli) chega à pensão com uma mala de dinheiro, e entrega 210 contos e os primeiros 40 contos a *Ressaca*. E assim, como aconteciam os golpes da guitarra, pelas ruas do Rio de Janeiro, o “dinheiro” pegou fogo e é correria geral quando se escuta a sirene da polícia.

No final, *Centenário* se dá conta de que foi passado para trás e que o italiano e o preto norte-americano sumiram dessa história cheios do dinheiro. A partir de então, o texto da peça apresenta um diálogo entre *Ressaca* e *Piratini* em que se celebra a amizade entre Portugal e Brasil, terminando a revista com a exaltação do projeto do governo em realizar uma exposição, em 1922, em homenagem ao centenário da independência do Brasil.

2.3. A peça 250 Contos e os Limites do “Paraíso Racial” Brasileiro

Quando nos deparamos com a revista “250 Contos” de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes fica evidente que o enredo da peça estava conectado à história da população negra carioca do Pós-abolição, uma vez que possui diálogos e quadros que fazem referências raciais a sua presença cotidiana na cidade e a uma memória da escravidão que pretendia reafirmar sua condição de inferioridade.

Dessa maneira, a primeira preocupação dos autores foi representar, na abertura da peça, um lugar cujas características fossem facilmente reconhecidas pela plateia. No quadro

de abertura da revista, “Na Macumba”, ao recorrer a termos como “macumba”, “acujelê” e “acubabá”, Bittencourt e Menezes estariam se referindo ao continente africano e o imaginário a ele associado, pois tais vocábulos de origem bantu, nagô e ioruba, respectivamente, no Brasil, faziam parte da religiosidade afro-brasileira.²⁰²

Por sua vez, denominar um habitante da *Macumba* de *Honolulu* reforçaria a imagem de um lugar exótico, aonde as pessoas seriam vistas como alegres e sempre em festa. Honolulu é a capital do estado norte-americano do Havaí. Em 1921, o Havaí ainda não era um Estado norte-americano, o que ocorreu apenas em 1959, por isso era tido apenas como um território a ser explorado social e economicamente por ingleses e norte-americanos, como ocorria com a África em contexto imperialista.

Desta forma, os autores estariam inserindo o personagem negro da revista em um lugar reconhecível pela plateia presente no teatro Carlos Gomes, de forma que a representação cênica e a fala dos personagens seriam facilmente decodificadas pelo público que reconheceria *Macumba* como um lugar exótico e bárbaro. *Ressaca* ainda em tom comparativo reforçaria estas observações iniciais em dois momentos diferentes. O primeiro, quando os moradores de *Macumba* questionam o estrangeiro se no Brasil os negros eram escravos de brancos, obtendo do estrangeiro uma resposta negativa: “*Escrava? Já foi tempo! O 13 de maio decretou a liberdade! A República fez a igualdade e a fraternidade. Agora é tão bão quanto tão bão*” (grifo meu).²⁰³ Portanto, os negros do reino de *Macumba* poderiam ir para o Brasil onde não seriam mais escravizados, mas viveriam como cidadãos livres.

Apesar de a escravidão ter sido extinta, definitivamente, há pouco tempo (33 anos) seria possível uma lembrança negativa desta instituição, pautada pela violência política e exclusão social do escravo.²⁰⁴ Porém, o brasileiro rapidamente se preocupa em desfazer essa imagem, afirmando que, na República, os ex-escravos eram considerados cidadãos e tratados como iguais. A fala do personagem sugere que “*liberdade tenha sido sinônimo de igualdade*”, alimentando a ideia de que depois da Abolição não havia mais ódios entre negros

²⁰² BITTENCOURT; MENEZES. 250 *Contos*. 1921, p. 4. LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro. 2011, p. 28-29, 418 e 503. Para uma maior compreensão da influência da África na cultura brasileira cf. SLENNES, Robert. *Na Senzala, uma Flor: Esperanças e Recordações da Família Escrava - Brasil, Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, Carlos Eugênio Libano. *No Labirinto das Nações: Africanos e Identidades no Rio de Janeiro, século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

²⁰³ BITTENCOURT; MENEZES. *Op. cit.*, 1921, p.10.

²⁰⁴ MATTOS, Hebe. Prefácio. In: COOPER, Frederick, HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebeca J. *Além da Escravidão: Investigações sobre Raça, Trabalho e Cidadania em Sociedades Pós-Emancipação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005, p.15.

e brancos.²⁰⁵ Os moradores de *Macumba* não precisavam se preocupar com a vinda para o Brasil, tão pouco com lutas políticas por direitos pelos negros, uma vez que a República havia simbolizado “uma nova era”²⁰⁶, acolhendo todos como filhos. A Revista “250 Contos” remetia à ideia de que entre brancos e negros a convivência era pacífica, não havendo distinção de cor ou raça.

Muito distante, porém, eram as condições de vida da população negra. Na virada do século XIX para o XX, a cidade do Rio de Janeiro contava com uma população de “quase um milhão de habitantes”²⁰⁷, cuja composição sentia as mudanças sociais provenientes do fluxo migratório de europeus, desde 1870, e de negros libertos provenientes da zona rural para a urbana. Esta diversificação populacional da capital federal teria provocado, segundo Sidney Chalhoub, uma série de conflitos étnicos-raciais e nacionais.²⁰⁸ A população negra e pobre, desde o final do século XIX, habitava moradias precárias de baixo custo e coletivas conhecidas como “casas de cômodos” ou cortiços. Ou ainda, quando diante à precariedade da vida, procuravam os morros. Nesse sentido, segundo Luiz Edmundo

[...] os morros de Santo Antônio e do Castelo, no coração da cidade, são dois arraiais de aflição e de miséria. No Rio de Janeiro, os que descem na escala da vida, vão morar para o alto, instalando-se na livre assomada das montanhas, pelos chãos elevados e distantes, de difícil acesso.²⁰⁹

Por outro lado, a busca pela moradia nos morros esteve ligada a outro processo histórico vinculado à expansão capitalista de exploração do solo urbano tanto pelo setor de transporte quanto pelo governo federal interessado em remodelar a cidade do Rio de Janeiro.

“Quando Rodrigues Alves e seus auxiliares diretos inauguravam oficialmente a avenida Central, [cerca de] 1681 habitações haviam sido derrubadas, quase vinte mil pessoas foram obrigadas a procurar nova moradia [no subúrbio] no curto espaço de quatro anos”. Por

²⁰⁵ Preto e Branco. *Careta*, n. 0933, 5 de maio de 1926. p.34. Amigos fieis. *Careta*, n. 943, 17 de jul. de 1926, p. 31. Preto no Branco. *Careta*, n. 1064, 10 de nov. de 1928, p. 18. Ecos e Novidades. *A Noite*, n. 05168, 12 de abr. de 1926, p. 2. Monumento à Mãe Preta. *A Notícia*, 23 de abr. de 1926, p. 1 *apud* SEIGEL, Micol. Mães Pretas, Filhos Cidadãos. In: *Quase-Cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV. 2007, p. 324.

²⁰⁶ DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2014, p. 136.

²⁰⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. 1995, p. 63.

²⁰⁸ CHALHOUB, Sidney. *Op. cit.*, 2012, p. 43. “[...] O Rio de Janeiro concentrava um grande contingente de negros e mulatos – o maior de todo o Sudeste – como registra o censo de 1890, aproximadamente 180 mil ou 34% foram identificados como negros ou mestiços. Infelizmente o censo de 1906 – refletindo a ideologia oficial e racista do período, que queria por força “embranquecer” à população do país – não discrimina à população por cor.

²⁰⁹ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Brasília: Senado Federal. 2003/2004, p. 120.

sua vez, os subúrbios²¹⁰ se tornaram segundo Lima Barreto o “lugar dos infelizes”.

São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos, e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia-a-dia, em que ganham penosamente alguns mil réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perdem o emprego, as fortunas, os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis, que lhes deem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos.²¹¹

Expulsos, marginalizados e *quase cidadãos*, ao contrário do que atestavam a peça “250 Contos” os negros não foram tão bem acolhidos assim pela Mãe República e nem mesmo deixaram de sofrer com o preconceito racial da população carioca daqueles tempos do “bota abaixo” e mesmo nos “loucos anos 1920”, quando a elite e o governo procuraram reforçar a imagem do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”. Por trás das medidas moralizantes e higienistas adotadas, estava uma seleção racial de quais indivíduos deveriam ser retiradas do centro da cidade.²¹²

Para a historiadora norte-americana Sueann Caulfield, no caso das prostitutas, isto fica evidente quando a municipalidade elege as prostitutas brasileiras pobres de cor negra como símbolo da ameaça aos esforços de civilizar à população e construir as imagens do progresso cultural e social do país. Para Caulfield,

enquanto as francesas, ao lado das mais privilegiadas ou sortudas *mulatas* (de pele mais clara) brasileiras eram toleradas ou mesmo admiradas e protegidas por alguns dos homens mais influentes da cidade, a presença das polacas e das prostitutas brasileiras pobres *de cor negra* haviam se tornado motivo de vergonha nacional. (Grifos meus).²¹³

Um outro episódio que nos permite dizer que parte da intelectualidade assumia uma posição racista perante a população negra foi o incômodo causado por uma fotogravura que circulou na imprensa Argentina, em outubro de 1920, na ocasião de um amistoso entre a seleção brasileira de futebol e o selecionado da Argentina: todos os componentes da delegação foram representados como macacos causando um mal-estar nos leitores brancos no Brasil diante da “Argentina europeizada”.²¹⁴ Para o historiador Raphael Frederico Acioli

²¹⁰ ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das Demolições*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. S/d, p.69.

²¹¹ BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Mérito S.A. 1948, p. 114.

²¹² CAULFIELD, Sueann. *Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Unicamp, 2000.

²¹³ CAULFIELD, S. *Op. cit.*, p. 122.

²¹⁴ SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. Os Macaquitos na Bruzundanga: racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881 - 1922) In: CHALHOUB, Sidney (org.). *História em Coisas Miúdas: Capítulos de História Social da Crônica no Brasil*. Campinas. UNICAMP. 2005, p. 161- 200.

Moreira da Silva, o que realmente estava incomodando a elite intelectual era o fato de estar sendo representada por um grupo social, negro e afrodescendente, vistos por ela como indesejáveis e inferiores.²¹⁵

Mas também na revista de Bittencourt e Menezes, nem tudo era harmonia racial. Os autores de forma contundente vão expressar, com humor e ironia, os impasses das relações raciais no Brasil. Iniciado o segundo quadro da revista de Bittencourt e Menezes, a cena se passa em uma pensão na cidade do Rio de Janeiro. O personagem *Ressaca* encontra-se deitado em um sofá da sala do estabelecimento, quando surge o empregado do local, *Margarido*, que o flagra falando enquanto dormia. Ao recobrar a consciência (acordar), após um mal-estar, um sonho, o malandro volta a si.²¹⁶ Contudo, ainda sobe o efeito do movimento de acordar e sonhar, aliviado ao abrir os olhos, “Ah! É você Margarido?”²¹⁷, *Ressaca* passa a descrever o sonho.

Ressaca: Você na verdade é amigo. *Mas que sonho foi este. Adormeci depois do almoço e fui parar em um país de pretos. Era preto a dar com um pau.*

Margarido: Todo mundo sabe que o senhor é roxo por uma crioula.

Ressaca: Moleque! Que confiança é essa?

Margarido: Faça como quiser, mas a verdade é que *ela precisa do seu quarto para guardar as malas do preto americano que chegou hoje.*

Ressaca: Preto? *Que isto!* Esta pensão está virando hospedaria. *Mas então há um hospede preto?*

Margarido: Sim senhor. Um preto que vale muitos mais do que um hóspede branco. Oh! Sim, logo de entrada me deu uma libra dólar americano. Veja! Mas só de longe.

Ressaca: *Essa pensão tem coisas! Se não fosse eu estar morando aqui de graça, a dois meses, já teria me mudado.* O que é isso Bernardina? Hoje você está satisfeita da vida.

Bernardina: Ora! Pudera! Fui levar um balde d' água no quarto do hóspede preto que chegou e ele passou-me logo uma esterlina de ouro.

Ressaca: *Quem sabe eu ainda estou sonhando com os pretos?*

Bernardina: Se todos os brancos da pensão fossem como ele, valeria a pena ser criada. *É preto mas tem sentimentos claros.* Não é como o senhor que é um prompto. Olha! A patroa já deu ordem para não arrumar mais seu quarto e nem mudar a sua roupa de cama. Se o senhor tivesse vergonha, já teria se mudado. (Grifos meus)²¹⁸.

Nesta primeira cena do segundo quadro, podemos entender porque um dos principais personagens da revista da dupla teria o nome de *Ressaca*, pois este faz alusão ao substantivo feminino “ressaca” que significa incômodo ou mal-estar causado por uma noite mal dormida.

²¹⁵ SILVA, R. F. A. M. da. *Op. cit.*, 169.

²¹⁶ Ao ser apresentado ao rei *Caruru* por *Honolulu*, *Ressaca* se apresenta como um autêntico malandro: “[eu sou o destemido/no corta Jaca/neste meu jogo/sou remitante/nunca fugi/eu não sou tolo/na malandragem/se faço um rolo/levo vantagem/mas na hora da polícia/eu dou o fora e com perícia”. BITTENCOURT; MENEZES. *Op. cit.*, 1921, p. 7-8.

²¹⁷ *Idem. Ibidem*, p. 15.

²¹⁸ *Idem. Ibidem*, p. 5-17.

Isto é percebido quando os autores criam na cena este instante de confusão entre *Margarido* e *Ressaca*., *Ressaca* fala ao sonhar e o outro interage com esta fala mesmo sem tomar consciência do que estava acontecendo com o malandro.

Em sonho, o brasileiro afirmara aos reis de *Macumba* que em seu país todos eram iguais e irmãos, mas ao acordar e se deparar com a notícia de que um preto ocuparia o seu lugar na pensão, deixa aflorar seu racismo e resistência à presença de um preto, tornando claro que um ambiente familiar como este não era local para um preto, um indesejado. Só em sonho, assumem Bittencourt e Menezes, poderíamos pensar em um país sem racismo.

Os autores Bittencourt e Menezes também representaram no palco do teatro Carlos Gomes o imaginário sobre os negros, principalmente sobre as mulheres negras. Se por um lado, os negros em geral eram vistos como “uma espécie de bestas de carga”, as mulheres negras continuavam sendo percebidas como “máquinas de prazer”²¹⁹, carregando em si a vocação natural para o prazer sexual. Dessa maneira, quando *Margarido* chama à atenção de *Ressaca* para sua atração pelas crioulas, estaria determinando racialmente o lugar social de muitas mulheres pobres e mulatas.²²⁰ Como nos informa o próprio *Ressaca*: Deixa disso Bernardina/ Não me fuja tentação/ *É mulata papafina/ És a minha perdição.* (Grifos meus)²²¹

Aos poucos, se aproveitando da presença de um português, um italiano e um inglês, respectivamente, *Centenário*, *Piratini* e *Mister*, os revistógrafos começaram a expor o discurso racista para pressionar a dona da pensão *D. Brazilina* a expulsar o preto da pensão.

Ressaca: A senhora pensa que vou me rebaixar sentando a mesa? Nunca mais. Eu não quero. *Ainda mais sentar à mesa com um preto. Estou devendo, mas sou branco.*

Centenário: Diz muito bem Sr. *Ressaca*! Também vou mudar! *Aceitar um preto como hóspede? Isto é abusar da vontade dos pensionistas.*

Braziliana: Ora essas, até o Sr. *Centenário*. Eu esperava isto de todos menos do Sr. *Centenário*, que é o hóspede que eu mais considero.

Centenário: *Só porque você acha que sou bom de garfo, vou aceitar tudo?* Ou a senhora despede o preto, ou eu vou embora, percebe?

Ressaca: Ah camarada! Esse é dos meus.

Braziliana: Saiba o senhor, que *o negro* que está aqui hospedado *é um hóspede educado e está me pagando 50.000 contos por dia.*

Centenário: Não importa o quanto esteja pagando. Se continuar, procuro outra pensão!

Ressaca: Eu também.

Mister: Eu também vou mudar, sou inglês e não me misturo com preto.

Ressaca: Sem mais demora. Vou sair desta pensão.

²¹⁹ BARRETO, Lima. Recordações do Escrivão Isaias Caminha. São Paulo: Brasiliense. 1956, p. 245.

²²⁰ A respeito da condição das mulheres pobres e de cor no Rio de Janeiro cf. CAULFIELD, S. *Op. cit.*, p. 115-117. ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Mérito S.A., 1948.

²²¹ BITTENCOURT; MENEZES. *Op. cit.*, p.17.

Mister: Eu também vou.
Centenário: Também vou neste arrastão.
Ressaca: *Negro não quero sentado onde estou.*
Centenário: Muito bem.
Mister: Falou por mim.
Centenário: *O negro não forma e nunca foi gente.*
Mister: *Ser um animal, ser muita indolente.*
Resaca: Meu Deus hoje estouro e faço um parceiro.
Preto só quer couro e cativoiro.
Mister: Parece uma bicha.
Preto é urubu.
*Preto tição. (Grifos meus)*²²²

Neste sentido, o diálogo entre os personagens reforça violentamente as hierarquias raciais e sociais em que os negros estavam sujeitos na sociedade brasileira. Os termos que os personagens utilizam fazem toda a diferença quando se trata de reafirmar a posição do negro socialmente.²²³ O diálogo entre Ressaca, Centenário e Mister reforçavam a memória da condição escrava ao utilizarem termos ofensivos no presente e no passado, como *couro e cativoiro*²²⁴, *urubu e tição*.²²⁵ Do passado escravista vinham os termos e o tratamento racista. Dito de outro modo, os indivíduos com a tez mais escura, formato do nariz, do queixo, do crânio, dos lábios e o ângulo facial possuiriam um fenótipo inferior ao branco. Ao mesmo tempo que qualidades morais e intelectuais de caráter menos elevado – *animal e indolente* – reforçariam a postura racista dos personagens.²²⁶ Dessa maneira, através de seus personagens, os autores Bittencourt e Menezes lançaram mão de um estereótipo comum naquele período:

²²² BITENCOURT; MENEZES. *Op. cit.*, 1921, p. 19-22.

²²³ Entendemos que a ideia de diferença é uma marcação simbólica relativa ao que seja classificado como branco e negro.

²²⁴ Esta imagem não seria uma novidade apenas das revistas dos anos 1920. O grande responsável por transformar o teatro de revista no Brasil Arthur Azevedo usou, em 1907, em sua revista *O Dote*, uma imagem estereotipada de Pai João próxima à escravidão. Para isso recorreu a uma cantiga entoada pelo velho para adormecê-lo: “[...] mina quando zeme/No zemido ninguém clê/Os palente vai dizendo/Que não tem do que zemê./Pleto-mina quando çola/Ninguém sabe ploque é./Os palente vai dizendo/Que cicote é que ele quê/Pleto - mina quando mole/E começa aplodecê./Os palente vai dizendo/Que ulubú tem que comê.[...]” Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28283>, acesso em: 26 de novembro 2015. Um valioso trabalho sobre a presença folclórica e simbólica de Pai João foi produzido por Martha Campos Abreu: *Outras Histórias de Pai João: Conflitos Raciais, Protesto Escravo e Irreverência Sexual na Poesia Popular, 1880-1950*. Neste estudo Abreu argumenta que Pai João pode ter representado para os escravos em termos de desafios à dominação senhorial, reais ou sonhados. De fato, as canções e os contos, protagonizados por este personagem, podem ser entendidos como formas de valorização dos escravos frente ao poder dos senhores de liberdade máxima até para desejarem a sinhá! Foram caminhos de irreverência e crítica – mesmo em histórias feitas para rir e ridicularizar o protagonista – às desigualdades sociais e raciais, que se perpetuaram após o fim da escravidão. ABREU, Martha. *Outras Histórias de Pai João: Conflitos Raciais, Protesto Escravo e Irreverência Sexual na Poesia Popular, 1880-1950*. Afro-Ásia, Salvador, 31. n., 2004, p. 275.

²²⁵ MATTOS, Hebe. *Op. cit.*, p. 104-106.

²²⁶ Esta visão também era compartilhada por estrangeiros como o francês Pierre Denis que publicou seu livro “O Brasil no Século XX”, em 1909. Segundo ele “[...] "o negro" é indolente; o trabalho inspira-lhe um horror profundo, e só a ele se entrega forçado pela fome ou pela sede; quando todos os recursos lhe faltam é então somente que se apresenta de manhã e se deixa alistar”. DENIS, Pierre *apud* DOMINGUES, Petrônio. *Uma História Não Contada: Negro, Racismo e Branqueamento em São Paulo no Pós-abolição*. São Paulo: SENAC. 2004, pp. 51-52.

associar os negros a animais desprovidos de inteligência, seres brutos aos quais era negada à condição humana.

A revista de Bittencourt e Menezes nos coloca diante de uma situação reveladora do mal-estar causado pela presença de um afro-americano na pensão: o Brasil ainda não seria capaz de lidar de forma positiva com a presença de negros em sua sociedade ou mesmo aceitar que a nação fosse representada por indivíduos de tez escura, cabelos crespos e lábios grossos.²²⁷ Atentos a isto, os autores foram expertos e sagazes ao escreverem uma revista que tornasse público as questões raciais tão candentes no momento. Assim como tornaram o palco do teatro Carlos Gomes uma extensão da sociedade, uma vez que os personagens negros eram atores em *blackfaces*. Ou seja, nem mesmo escritores de teatro tão renomados e conhecidos no meio teatral entendiam que houvesse atores e atrizes negros capazes de representar seus “personagens-tipo”.

A dupla Bittencourt e Menezes, como viemos demonstrando, traz vários elementos que possibilitavam à plateia presente no Carlos Gomes reconhecer os discursos em torno de temas como memória da escravidão, identidade nacional, disputas raciais entre nacionais e portugueses, imigração negra norte-americana e a questão racial que a envolvia. Mas o mais incrível é o que era possível rir e se divertir com todo esse imaginário. Entre os sonhos do paraíso racial, trazia-se ao palco a memória do cativo e as relações racistas do pós-abolição. Crítica ou reforço dos estereótipos, o teatro de revistas era muito mais um palco de discussões do que um livro prescritivo das relações sociais.

Estas ideias suscitadas pela revista não se deram ao acaso, pois Bittencourt e Menezes lançaram mão de um expediente bem conhecido por eles²²⁸: pinçar nas ruas e espaços de sociabilidade do Rio de Janeiro, assuntos tidos como “quentes”, “fatos flagrantes do momento”. Por isso, seus “tipos bem desenhados” e uma performance recheada de “hilaridade” deveriam cumprir o papel de tornar visível ao espectador, todas estas questões envolvendo raça, cor e mestiçagem.

²²⁷ Em 1920, um episódio envolvendo a seleção brasileira de futebol na Argentina provocou constrangimento entre membros da delegação e jornalistas do Rio de Janeiro. O incômodo era causado pelas caricaturas do jornal argentino *La Critica* que representara os brasileiros com cara de macacos e dísticos grotescos. De acordo com os jornais brasileiros, tais caricaturas eram um atentado aos “sentimentos nacionais” cf. SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. Os Macaquitos da Bruzundanga: Racismo, Folclore e Nação em Lima Barreto (1881-1922). In: CHALHOUB, Sidney. *História em Cousas Miúdas*. Campinas: UNICAMP. 2005, pp. 161-200.

²²⁸ Um dos maiores sucessos da dupla *Pé de Anjo* obteve estrondoso sucesso no Teatro São José, sendo representada 300 vezes (de 28 de abril a 26 de junho) em 1921. Os autores usaram como tema/título a marcha carnavalesca de José Barbosa da Silva – Sinhô. A peça não só agradou quanto também lançou Sinhô de vez para o teatro de revista. TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Teatro e cinema*. Rio de Janeiro. 1972, p. 123. ALENCAR, Edgar. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1981, p. 68-69.

2.4. Problemas no “Paraíso” Frente a Imigração Afro-Americana para o Brasil

Nos Estados Unidos o negro é muito maltratado. Nas terras da América do Sul isso não acontece, não!²²⁹

A revista “250 Contos”, parceria de Bittencourt e Menezes, nos permite discutir a hipótese dos historiadores Fernando Antônio Mencarelli e Tiago de Melo Gomes, desenvolvida em seus trabalhos, de que o Teatro de Revista não se apresentava como um teatro de tese, em virtude de seu caráter espetacular.²³⁰ Como identificamos anteriormente e veremos nas próximas páginas, os autores teatrais em questão escreveram um texto no qual discutiam a validade, ou não, da imigração negra norte-americana: devemos concordar com a imigração negra para o Brasil? Quais as vantagens e desvantagens da recepção da raça negra norte-americana ao progresso e unidade da nação?

Desta forma, a Revista se conectava a uma temática – a imigração – já debatida desde o final do século XIX e as primeiras décadas do XX²³¹. Neste período o governo brasileiro procurava na Europa através de várias ações – exposições, palestras e livros – criar uma imagem positiva do país com objetivo de atrair trabalhadores mais aptos ao regime de trabalho livre e ao mesmo tempo branquear a população.²³² Esta positivação seria realçada por nossa riqueza natural, ausência de conflitos sociais e raciais,²³³ além de sermos uma terra de oportunidades para os afro-americanos.²³⁴

Em 1921, a imagem do “paraíso racial” brasileiro tornou-se um dos elementos de atração da população negra norte-americana, que chegou a organizar uma companhia de colonização, a Brazilian-American Colonization Syndicate – BACS. O grupo seria responsável por negociar junto ao governo do Estado do Mato Grosso terras para a fundação

²²⁹ BITTENCOURT e MENEZES. 250 Contos. 1921, p. 9. [Grifo meu].

²³⁰ MENCARELLI, F. A. *Op. cit.* p. 33-35; GOMES, T. M. 2002. *Op. cit.*, p. 180.

²³¹ “Na década de 1920, foi convocada uma Conferência Internacional de Imigração em Roma, onde seriam apresentadas propostas das nações interessadas na “solução dos problemas imigratórios e emigratórios”. Cf. GOMES, Flávio. “Idiosincrasias Cromáticas”: Projetos e Propostas de “Imigração Negra” no Brasil Republicano. In: DOMINGOS, Petrônio; GOMES, Flávio dos Santos. Da Nitidez e Invisibilidade: Legados do Pós-emancipação no Brasil. Belo Horizonte: Fino Trato. 2013, p. 208.

²³² SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco*. 1. ed., São Paulo: Companhia das Letras. 2012, p. 185-193; AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites Século XIX*. 3. ed. São Paulo: ANNABLUME. 2004, p. 56; CARULA, Karoline. *Darwinismo, Raça, e Gênero: Conferências e Cursos Públicos no Rio de Janeiro (1870-1889)*. 302 fl. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. 2015, p. 137, 172;

²³³ Os Resultados Práticos da Viagem do Nosso Consul em Berlim aquele Estado, A Propaganda de S. Paulo no Velho Continente. *A Noite*, nº. 03030, 19 de maio de 1920, 2fl.

²³⁴ Cf. BUTLER, Kim D. 1998, p. 38; MEADE, Teresa; PIRIO, Gregory Alonso (1988). *In search of the Afro-American “Eldorado”*: Attempts By North-American Blacks to Enter Brazil in The 1920’s. *Luso-Brazilian Review*, 25. 1. v., 1. n., 1988, p. 85.

de uma colônia.²³⁵

Extremamente atualizados, Bittencourt e Menezes dialogaram com os debates parlamentares e jornalísticos a respeito da possibilidade de receberem imigrantes negros vindos dos Estados Unidos, assumindo uma posição frente a esta questão. Defendo que, mesmo de forma irônica, Bittencourt e Menezes defenderam um “tipo ideal” de imigrante a receber no Brasil. Criticaram os “indesejáveis” negros norte-americanos, vistos como inferiores e portadores de um mal, o ódio racial, que poderia contribuir para a desqualificação do Brasil como “paraíso racial”.

A possibilidade de se receber um grupo de imigrantes negros, mesmo que fossem dos Estados Unidos, não agradou a um grupo de brasileiros que logo tentaram junto à Câmara dos Deputados aprovar um projeto de lei que impedisse esta iniciativa. Os deputados Andrade Bezerra (deputado por Pernambuco) e Cincinato Braga (deputado por São Paulo) apresentaram um projeto impedindo “a importação de indivíduos de raças negras” a Câmara dos Deputados em 1921.

Ao defender no mês de julho seu projeto na Câmara dos Deputados, Bezerra considerava, a princípio, que a única imigração necessária ao Brasil era a de trabalhadores agrícolas, uma vez que faltavam braços nas lavouras e havia terras desocupadas principalmente do Norte²³⁶ do país. Apesar disso, se mostrava incomodado com os rumores de que afro-americanos estariam planejando adquirir terras no Mato Grosso.

Há poucos dias publicava “A Noite” uma comunicação documentada de seu correspondente nos Estado Unidos, em que se descreve a campanha ali empreendida para a venda de terras brasileiras, em Mato Grosso aos negros norte-americanos. Trata-se do The Brazilian-American Syndicate, que se diz concessionário de um milhão de hectares de terras naquele Estado, que aquele sindicato já intitula em profusos cartazes de propaganda, “Our hand”, a terra deles, o Brazil! Os terrenos são vendidos na razão de três dólares o hectare, já tendo sido adquiridas extensões consideráveis pelos negros que querem emigrar dos Estados Unidos, onde são mantidas em situação de inferioridade social [...]. Serão exatas essas notícias? *Estaremos ameaçados de uma invasão dos negros refugiados dos Estados Unidos?* A esta hora já o governo estará verificando a verdade dessas informações, para, no caso de serem verdadeiras, *proteger-nos contra essa calamidade [...]*.²³⁷

Bezerra considerava a presença do negro norte-americano um perigo a ordem social e racial, uma vez que sua presença poderia incitar a população negra brasileira ao ódio racial contra os brancos, prejudicando a convivência harmoniosa entre eles. Por isso, segundo o

²³⁵ MEADE, T.; PIRIO, G. A. *Op. cit.*

²³⁶ A Organização Geraldo Trabalho. *O Imparcial*, nº. 01308, 13 de jul. de 1921, p. 3.

²³⁷ Comentários sobre a Nossa Política Econômica e Imigratória. *O Imparcial*, nº. 01315, 20 de jul. de 1921, p. 12.

antropólogo Jair de Souza Ramos o projeto Bezerra e Braga, em comparação com as leis de imigração de 1891, 1907 e 1921 era mais amplo e explícito, pois visava erradicar totalmente a possibilidade de uma imigração negra, sobretudo de negros norte-americanos, o que as leis anteriores não impediriam”.²³⁸

Em virtude deste posicionamento e proposta parlamentar, vários periódicos cariocas tocaram no tema, entre eles o *Jornal do Comércio* de 1 de agosto de 1921, trazendo uma reportagem do cronista Antonio Leal Velloso favorável ao projeto Bezerra e Braga, mas com novos argumentos. Considerando que “o homem brasileiro” era resultado de um longo processo harmonioso de convívio entre brancos e negros, defendia que:

[...] o Brasil resolveu o problema das competições raciais, não lhe sendo preciso, como outros povos, apontar o caminho da rua aos seus compatriotas negros. Isso não quer dizer, todavia, que a tolerância demonstrada para com os nossos negros nos obrigue a receber os dos outros. A *Questão negra resolveu-se aqui por si própria, ou melhor, nunca houve, e nós não queremos realizá-la ou renová-la agora*. Por isso, o mais acertado é impedir que os negros expulsos de outras terras venham asilar-se aqui.²³⁹

A “simpatia” de Leal Velloso pelo projeto estava sustentada sobre a defesa ideológica do convívio histórico e harmonioso das três raças que formaram o povo brasileiro, respectivamente, o índio, o branco e o negro. Este triângulo racial de acordo com o antropólogo Roberto da Matta (denominado pelo autor de “Fábula das Três Raças”) tornou-se o mito fundador da nação brasileira graças a existência na sociedade de uma hierarquia sócio/racial e de uma valorização da mestiçagem como símbolo de nossa singularidade.²⁴⁰

Assim, o que unificava as posições assumidas por Bezerra e Velloso era a defesa da imagem do Brasil como “paraíso racial” configurado sobre uma hierarquia racial em que cada um dos grupos raciais, negros, índios e brancos ocupavam lugares distintos no todo que é a nação.²⁴¹ Dessa forma, como comentado páginas atrás, a identidade nacional é pensada a partir de uma *mistura* (de uma mestiçagem) que teoricamente homogeneizava a sociedade, mas que na prática mantinha as *diferenças* de oportunidade e aceitação limitadas por uma estrutura hierárquica que privilegiava o branco mais saudável e inteligente, por isso, a mistura sempre tenderia ao branco.

²³⁸ RAMOS, Jair de Souza. *Dos Males que Vem com O Sangue: As Representações Raciais e a Categoria de Imigrante Indesejável nas Concepções sobre Imigração da Década de 1920*. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS Ricardo Ventura (org.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz. 1996, p. 65.

²³⁹ VELLOSO, A. *Questão Negra*. *Correio da Manhã*, nº. 08186, 1 de ago. 1921, 2fl. [Grifos meus].

²⁴⁰ MATTa, Roberto da. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes. 1984, p. 63.

²⁴¹ RAMOS, J. S. *Op. cit.*, 1994, p. 7-8.

Outro articulista, Veiga de Miranda, através do jornal *O Paiz*, de 2 de agosto de 1921, também se posiciona a favor do projeto de Andrade Bezerra e Cincinato Braga, justificando sua posição com o temor pela paralisação da evolução do afro-brasileiro e de sua contaminação pelo ódio racial.²⁴² De forma mais explícita que o cronista anterior, Veiga considerava a miscigenação responsável pela solução de um possível problema racial no Brasil. De acordo com o articulista:

O que lucrariam nossos negros com a importação de milhares ou milhões de outros seres de pigmentação semelhante? Essa imigração lhes seria danosa por todos os motivos. Pela proveniência em primeiro lugar. Se a imigração fosse da África, o imigrante só poderia depreciar o nacional. O nosso preto retrocederia em civilização.

Se os pretos viessem da América do Norte, o fenômeno, embora de consequências diferentes, não seria menos danoso. Todos sabem o que é o negro norte-americano. Ali forçado a uma existência à parte, segregado como um pária da sociedade branca, correspondendo a isso com altivez e insolência. Se os pretos fossem dali importados dois efeitos sinistros se registrariam logo no Brasil. Os nossos bons pretos seriam suplantados e humilhados pelos outros, e irromperia dentre em pouco a mesma hostilidade, rancorosa e recíproca, que separa na União Americana as populações das duas cores.

Na formação étnica do povo brasileiro, na literatura, na música, na psicologia, no temperamento, a influência do povo que habitou as senzalas é considerável. Do sangue africano grande parte se tem mesclado ao sangue europeu, diluindo-se, atenuando-se tendendo a fatal capitulação ante a preponderância deste.

*É possível atingirmos a um caldeamento completo. É de esperar-se que não tenhamos sempre o bloco irredutível da carne preta, como os Estados Unidos. Por que dificultar e retardar a honra dessa homogeneização, injetando contingente endurecido do corpo cuja dissolução se vai operando?*²⁴³

Por detrás de uma suposta preocupação com os descendentes de escravos, encontramos seu preconceito para com o negro, em especial, com o norte-americano que segundo ele não possuía a capacidade de se adaptar ao meio como os nacionais. E assim como os personagens citados até o momento, Miranda usa a ideia de nação como um todo homogêneo para defender suas posições: o “preto nacional” melhor adaptado ao meio já estava desaparecendo da paisagem nacional em virtude da miscigenação e aqueles que ainda existiam viviam harmoniosamente com os brancos nacionais. Assim, Velloso, Bezerra e Veiga assumiam, como Oliveira Vianna em 1920, a crença de que o branqueamento estava dando certo²⁴⁴, derivando daí sua argumentação de que “a questão negra” havia sido resolvida por si mesma.

²⁴² Em Defesa do Preto. *O Paiz*, nº. 13435, 2 de ago. de 1921, p. 3.

²⁴³ *Idem. Ibidem.* [Grifos meus].

²⁴⁴ SKIDMORE, *Op. cit.*, p.11, 279.

Até mesmo a imprensa negra, se posicionou contra a imigração afro-americana nos mesmos termos dos argumentos anteriormente comentados.²⁴⁵

Fomos sempre, intransigentes, contrários à entrada de negros norte-americanos no Brasil, isso porque não era um indivíduo que buscava agasalho em nossa pátria, mas um bando de homens que pretendia invadir a nossa terra, *trazendo*, além das diferenças de costumes, de hábitos, de tradição e de língua, *o ódio indomável à raça branca existente nos negros yankees. A imigração negra norte-americana prejudica a solução do problema negro brasileiro e ameaça a harmonia da raça e a paz da nação*. Estamos alistados no exercício daqueles que combatem em todo e qualquer terreno a invasão do negro norte-americano o nosso país. Apoiamos francamente a atitude patriótica assumida pelo governo ante a grave ameaça da imigração negra, e a combateremos pela pena e pela palavra porque ela representa, indiscutivelmente, o maior prejuízo para a solução do problema negro brasileiro.²⁴⁶

Assim, as passagens situam os intelectuais negros dentro do universo de debates entre a revista *250 Contos*, a imprensa, os parlamentares e intelectuais, onde se pode perceber que sua rejeição à entrada de negros vindo do norte da América era justificada por sua própria leitura do que fosse “harmonia racial”. Nesse sentido, a historiadora norte-americana Paulina Alberto nos últimos anos tem argumentado que houve por parte dos pensadores negros um investimento em sentimentos comuns a eles e aos brancos – fraternidade, harmonia – capazes de construir laços.²⁴⁷

Desta forma, “os intelectuais negros teriam aproveitado o potencial da ideologia [da harmonia racial] para equiparar progressivamente mistura racial a inclusão social”²⁴⁸. Assim, a figura da Mãe Preta surgiria como símbolo²⁴⁹, um “emblema da fraternidade”, capaz de mobilizar todos brasileiros em torno de um passado comum, não do sofrimento da escravidão, mas da contribuição africana [amas-de-leite] para o fortalecimento dos filhos da nação.

Mas também teve quem defendesse a vinda dos negros. “Evaristo de Moraes argumentava por meio de jornais, que o ódio racial dos negros norte-americanos seria ‘efeito do meio’. No Brasil, a mudança das condições e o aprimoramento das possibilidades de trabalho condicionariam o acolhimento dos [afro-americanos], atenuando qualquer confronto

²⁴⁵ Sou grato a Giovana Xavier por ter me chamado à atenção para o dissenso dentro da imprensa negra sobre a imigração negra para o Brasil.

²⁴⁶ Getulino, 23 de fev. de 1924, *apud* DOMINGUES, 2004. *Op. cit.*, p.307. [Grifo meu].

²⁴⁷ ALBERTO, Paulina L. *Of Scintiments, Science and myth: shifting metaphors of racial inclusion in twentieth-century Brazil*. *Social History*. v. n. 37. v., n., aug. 2013, pp. 261- 296; ALBERTO, Paulina L. *Terms of Inclusion: Black intellectuals in twentieth-century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

²⁴⁸ ALBERTO, Paulina. *Op. cit.*, 2011, p. 10.

²⁴⁹ Uma leitura aprofundada sobre estas questões sobre a Mãe Preta pode ser encontrada em: ALBERTO, Paulina. 2011, 2 cap.; ALBERTO, Paulina. 2013. *Op. cit.*; SEIGEL, Micol. *Mães Pretas*. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes; GOMES, Flávio dos Santos. *Quase – Cidadão: Histórias e antropologias da Pós – emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

ou necessidade de prevenção”²⁵⁰. Por sua vez, o deputado pelo Rio Grande do Sul, Joaquim Osório criticava o projeto considerando-o inconstitucional:

Sr. Presidente: a República não admite privilégios de nascimento, desconhece foros de nobreza. *Perante a Constituição republicana não há senhores nem vassallos, patrícios nem plebeus, ricos nem pobres, privilégios de raça, casta ou classe. A República a todos os homens irmana e nivela perante a lei. A República não tem preconceitos de raças, sentimentos exclusivistas, não distingue entre brancos, negros e pardos. A Constituição republicana prescreve, em tempo de paz, que “qualquer” um pode entrar no território nacional ou dele sair com sua fortuna e bens, quando e como lhe convier, independentemente de passaporte.*

[...] *O Brasil, que a 13 de maio de 1888 aboliu a escravidão, que nessa data áurea comemora a fraternidade dos brasileiros e glorifica Toussant Louverture, que conhece o concurso da raça africana na fundação e organização da nossa nacionalidade, o Brasil, pelos seus representantes, só pode repelir esse infeliz projeto, que seria o indício de um Código Negro, de uma política de preconceitos de raça indigna de uma República.*

Em nome dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, que constituíram o lema da Revolução Francesa; em nome destes princípios imortais consagrados pelo Brasil e pela lei republicana em seu código político; *em memória do concurso da raça negra à causa do Brasil, e aos seus heróis e mártires que bem sintetizam Marcílio Dias e Henrique Dias; em homenagem ainda, a essa augusta mulher, a Senhora Isabel, Princesa Imperial Regente, sancionadora da lei de 13 de maio de 1888, cujo aniversário hoje decorre; em nome dos sentimentos brasileiros, que não distinguem ou condenam os homens pela cor da pele, mas tão somente pelos seus méritos e virtudes; nas proximidades do centenário da Independência do Brasil [...] não julgo objeto de deliberação o projeto Cincinato Braga e Andrade Bezerra.*²⁵¹

Estes debates em conjunto com a revista de Bittencourt e Menezes indicam que a questão estava longe de terminar. Fato é que a proposta de Andrade Bezerra e Cincinato Braga, apesar de posições favoráveis, não se configurou em lei, todavia em 1923 uma nova versão do projeto organizado pelo deputado mineiro Fidelis Reis ganhou corpo e levou adiante o debate. Este novo projeto pretendia restringir a entrada de imigrantes amarelos (a uma cota anual de 3% ao ano²⁵²) e restringir “absolutamente” a imigração negra. Assim se justificava o parlamentar:

[...] além das providências de outra natureza que temos em vista com o nosso projeto – neste particular mas liberal e menos irritante que os preclaros representantes de São Paulo e Pernambuco – o que queremos é ampliar o pensamento nele contido para tornar também a proibição extensiva, em grandes levas, ao imigrante japonês. Quando então, pensamos, Sr. Presidente [da Câmara], na possibilidade próxima ou remota da imigração do preto americano para o Brasil é que chegamos a admitir a eventualidade da perturbação da paz no continente [...] *O nosso preto africano, para aqui veio em condições muito diferentes, conosco pelejou os embates mais ásperos da formação da nacionalidade, trabalhou, sofreu e com sua dedicação ajudou-nos a criar o Brasil [...] O caso agora é absolutamente outro. E deve constituir para nós*

²⁵⁰ GOMES, Flávio dos Santos. 2013. *Op. cit.*, p. 214.

²⁵¹ Congresso Nacional. *Jornal do Comercio*, 3 de jul de 1921.

²⁵² RAMOS, J. S. 1994. *Op. cit.*, p.51.

*motivo de sérias apreensões, como um perigo iminente a pesar sobre nossos destinos.*²⁵³

Dessa forma, diante tema tão propalado pela imprensa em virtude dos calorosos debates parlamentares em torno dos “indesejáveis” negros norte-americanos e de sua circulação nas ruas do Rio de Janeiro, uma dupla acostumada a escrever revistas de sucesso como Bittencourt e Menezes não perderiam a chance de fazer dele seu motivo de sucesso, tão pouco, se furtar de expressarem sua opinião a respeito da “questão negra”.

Vários elementos dos argumentos levantados anteriormente estão presentes em diálogos construídos pelos autores, como o que se segue:

[...] **Honolulu:** Eu quero ir a câmara para derrubar o projeto que quer proibir a entrada de pretos no Brasil...

Ressaca: Não há nada. Eu tenho uns deputados amigos; você pode ter a certeza de que os “creolanos” todos podem entrar à vontade... Na câmara o projeto cai...

Câmara: Tudo tem os seus conformes...

Ressaca: Dona Câmara por aqui?

Lulu: É a Câmara?

Ressaca: Sim, mister. Tenho o prazer de lhe apresentar o diplomata da Macumba do Rei Carurú que veio ao Rio afim de ver se consegue evitar que seja proibida a entrada dos pretos no Brasil

Câmara: *O projeto tem sua razão de ser*

Brasiliana: Eu também, acho *precisamos melhorar a raça...*

Centenário: Se não melhoraram a culpa não é deles, é dos bancos sem vergonha...

Honolulu: Sim: o senhor é amigo dos pretos?

Centenário: Amigo de pretos; varro essa - *Eu sou liberal; depois este país é tão grande, Tem tanta necessidade de imigração, que, julgo eu, quer sejam pretos, amarelos, ou brancos devem ser admitidos no seu progresso.*

Honolulu: *O Preto é uma raça forte.*

Câmara: Concordo, entretanto, o caso depende dos meus periquitos... [...]

Centenário: Você acha que o Lulu consegue a vinda dos pretos para o Brasil?

Ressaca: Eu acho que ele vai dar com os burros n’água, apesar de ter o burro do dinheiro. Também me parece. *A única imigração que nos convém é a da tua terra...*

Centenário: De Portugal? Jardim da Europa à beira mar plantado como disse Camões.²⁵⁴

Fica evidente que os autores procuraram encaminhar a discussão de acordo com a leitura realizada por intelectuais, cientistas, literatos e jornalistas sobre a questão racial no Brasil e sobre o problema da imigração. Essa passagem torna público a síntese deste pensamento, como sugerem Karula e Schwarcz²⁵⁵: a união entre os princípios evolucionistas (que acreditava em uma evolução humana por etapas), o darwinismo social (que negava a miscigenação racial por considera-la degenerativa) e uma releitura a brasileira deste postulado positivavam a miscigenação, desde que o resultado fosse uma população mais clara.

²⁵³ REIS, Fidélis *apud* RAMOS, J. S. *Op. cit.*, 1996, p. 66-67.

²⁵⁴ *250 Contos*. 1921, 42-43; 45fls. [Grifo meu].

²⁵⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Op. cit.*, 2012; *Op. cit.*; KARULA, Caroline. *Op. cit.*, 2015.

Desta forma, a fala de *D. Brasileira* (que sugere ter esse nome justamente para representar o desejo de vários setores nacionais em clarear a população) não soa estranho a um leitor atento. Como ela nos diz, *precisamos melhorar a raça...* Ou seja, a seleção racial deveria passar estritamente pelo critério da “raça” branca. Dito de outra forma, os autores através da fala de *D. Brasileira* demonstram que havia um pensamento corrente no meio intelectual, que também alcançava espaços de entretenimento do Rio de Janeiro.

A posição da dona da pensão e do português *Centenário* vão de encontro ao anseio de uma elite europeizada que, pretendendo ser promotora do nacionalismo, recorrera às ideias racistas pseudo-científicas.²⁵⁶ Por sua vez, a fala da personagem *Câmara* ia em direção aos argumentos parlamentares e jornalísticos anteriormente mencionados e deixa transparecer duas questões importantes destes postulados: a eugenia e a assimilação.

No caso dos autores, a eugenia foi usada para fazer referência ao grau de proximidade física entre os africanos, afro-brasileiros e os brancos ao longo do tempo. Ou ainda, como sugere Ramos²⁵⁷, para corporificar a concepção de raça como um cruzamento entre o físico e o cultural/histórico. Daí a afirmação de *Centenário* de que se os negros não evoluíam seria por culpa de alguns brancos com algum tipo de degeneração.²⁵⁸

Ao colocarem na boca do personagem *Centenário* a hipótese de que possuíamos necessidades de imigração para ocupar o território nacional, Bittencourt e Menezes poderiam estar se posicionando favoravelmente à imigração afro-americana apostando na vitória da mestiçagem, já que os brancos não resistem aos encantos das poderosas mulatas. Todavia, não podemos esquecer que estamos lidando com um material que pertencia ao universo do entretenimento e que seus autores por obrigação do gênero Teatro de Revista deveriam proporcionar outras formas de ver a questão a seus espectadores.

O diálogo da revista expressa a preocupação das elites em evitar que entrassem no Brasil tipos raciais menos eugênicos e inferiores aos brancos, como o negro. Soma-se a isto a correlação entre “miscigenação e ocupação do território em condições que preservem a soberania do Estado e a constituição de um único e melhorado ‘tipo racial’ brasileiro, base necessária da unidade do Estado nacional e condição de progresso da nação”.²⁵⁹

É interessante notar que, guardada suas devidas proporções, a “questão racial” presente na revista reunia elementos, que tempos depois (1925), a Secretaria Nacional de

²⁵⁶ *Idem. Op. cit.*, 1993.

²⁵⁷ RAMOS. *Op. cit.*, 1996, p. 75.

²⁵⁸ Caroline Karula nos chama a atenção para o fato que mesmo dentro dos adeptos do Darwinismo Social havia uma hierarquização dentre as populações brancas. Os anglo-saxões eram mais evoluídos que os portugueses cf. KARULA, Caroline. *Op. cit.*, 2015, p. 137-138.

²⁵⁹ RAMOS, J. S. *Op. cit.*, 1994, p. 35.

Agricultura – SNA consideraria fundamental na elaboração de uma eficaz política imigratória: grau de eugenia, de civilização e a propensão do povo imigrado em se deixarem assimilar pelo meio racial e cultural brasileiro.²⁶⁰

Ao listar estes critérios em um “inquérito” elaborado pela SNA, o antropólogo Jair de Souza Ramos identificou em seus relatórios como sendo o mais representativo dentre eles, o tema da assimilação e a preocupação étnica, principalmente, quando se tratou de avaliar a entrada de negros norte-americanos no país.

Enfim, a Revista “250 Contos” da parceria Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes tornaram uma questão de Estado palatável a um grupo de pessoas diversificado, tornando dessa maneira um debate envolvendo a noção de “democracia racial” algo público, bem antes da literatura e do pensamento social brasileiro. Além disso, tanto a revista quanto os debates nos possibilitam perceber que a “questão racial” brasileira era um tema difícil de ser encarado por diferentes esferas de debate, político, intelectual, social e de entretenimento, apesar de ambos buscarem afirmar cada qual a seu jeito que a singularidade nacional residia na mestiçagem e na ausência de preconceitos.

Aliás, está não era o pensamento apenas dos brasileiros, mas de negros norte-americanos também. Em 1921, o afro-americano Cyril Briggs diante a perda dos direitos políticos pelos negros e da constante tensão racial norte-americana²⁶¹, afirmou que a saída seria imigrar para um local onde houvesse “um governo de negros para os negros”.²⁶² Além disso, por meio de seu jornal *Crusader* afirmava que o Brasil reunia as melhores condições para que os negros fossem livres, pois no Brasil não havia linha de cor nem perseguição aos negros, mas sim uma “inclusão” via mestiçagem.²⁶³

Apesar disso, fica evidente que a presença de imigrantes negros norte-americanos na terra do “Paraíso Racial” era um incômodo e uma ameaça à ordem racial já estabelecida desde o império e herdada pela República, uma vez que sua presença poderia incitar os negros brasileiros contra seus opressores, os brancos. Portanto, a Revista evidencia os impasses raciais enfrentados pelos brasileiros, pois discursando em favor deste “Paraíso Racial” evidenciava a presença do racismo que se escondia através da noção de mestiçagem da raça.

²⁶⁰ *Idem. Ibidem*, p. 47-48.

²⁶¹ Cyril Briggs (1888-1966) foi um pioneiro ativista dos direitos dos negros, jornalista, defensor do nacionalismo negro e membro do Partido Comunista Americano. Mais detalhes sobre a trajetória de Briggs pode ser encontrada em: <http://www.blackpast.org/aah/briggs-cyril-1888-1966>. Acesso em: 28 de dezembro de 2015.

²⁶² MEADE, Teresa; PIRIO, Gregory Alonso. *Op. cit.*, 1988, p. 88.

²⁶³ *Idem. Ibidem*, p. 89.

CAPÍTULO 3

A MAIOR NOVIDADE DO TEATRO DO ANO DE 1926 – A ESTRELA PRETA

3.1. A Revista Moderna e a Possibilidade de Atuação de Atores Negros no Teatro de Revista Carioca dos Anos 1920

Se por um lado no capítulo anterior argumentamos que a Revista “250 Contos” (1921), de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, seguia um protocolo revisteiro se utilizando de *blackfaces* para representar os negros de acordo com sua “figura fenotípica”, “Café com Leite”²⁶⁴, a revista-charge (em cartaz de 26 de fevereiro a 7 de abril de 1926) do maestro Freire Jr., também utilizou em seu elenco uma atriz branca chamada Mariska para representar o papel da personagem Ascendina Santos²⁶⁵.

Todavia, a personagem em questão representava a atriz negra “Ascendina Santos”, que estava atuando no teatro Carlos Gomes, em uma outra Revista do mesmo autor²⁶⁶, “Ai, Zizinha!...”, em cartaz, de 15 de janeiro a 10 de março de 1926.²⁶⁷ Assim, dificilmente, a atriz teria condições de estar em cartaz nos dois teatros, já que as apresentações se davam no mesmo horário e data.

²⁶⁴ Como o objetivo deste capítulo é analisar a trajetória da atriz Ascendina Santos no Teatro de Revista e não fazer uma análise da principal temática abordada por Freire Junior em sua revista, optamos em não incluir no texto um resumo do enredo da revista, como fizemos com a revista “250 Contos” no capítulo anterior.

²⁶⁵ Mariska foi contratada em 1923 pela Empresa Pascoal Segreto para compor o corpo de baile da Companhia de Operetas. Na ocasião foram contratadas oito bailarinas profissionais e caberia a ela guiar as dançarinas. O Correio da Manhã não informa sua nacionalidade, apenas que ela “obteve grande sucesso na Europa”. Não foi possível localizar no setor de iconografia do Arquivo Nacional, nas fichas de artistas depositadas no fundo “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas” (1932 a 1959) e nem mesmo no Catálogo Onomástico do Correio da Manhã há qualquer registro referente a esta atriz. Mesma situação ocorrida com os arquivos da Funarte e SBAT. Por isso, quando possível, localizamos nos jornais do período imagens e/ou reportagens a seu respeito. Esse mesmo procedimento foi adotado no caso de Ascendina Santos.

²⁶⁶ Ascendina Santos era uma atriz, cantora e bailarina brasileira que estreara justamente na peça “Ai, Zizinha!...”, de Freire Jr., em 1926.

²⁶⁷ JUNIOR, Freire. “Ai... Zizinha!...” BR.AN, RIO. 6E, CPR. PTE. 776. A revista estreou, em 15 de janeiro de 1926, no teatro Carlos Gomes, possuía dois atos e 14 quadros. A peça foi um sucesso sendo remontada em diferentes datas, no Democrata Circo, situado a Praça da Bandeira: 4 de junho de 1927, 26 de jul. de 1930 e 13 de agosto de 1932. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.1991, p.256.



Figura 1 - Atriz Mariska, revista Fon-Fon. nº. 0002, 12 de jan. de 1924, p. 70.

Por outro lado, na mesma Revista estreada em fevereiro, encontramos a presença da atriz Otília Amorim, atuando no papel de uma mulata²⁶⁸, “Felismina”. Sua presença nos fez pensar as razões que levaram o autor da revista-charge a optar por escolher uma mulher branca para o papel de uma personagem negra, ao invés de recorrer a uma atriz de cor, integrante do elenco da companhia Nacional do São José, Otília Amorim. Uma primeira pista foi pensada pelo historiador Antonio Herculano Lopes em sua análise comparativa entre as trajetórias de Júlia Martins e Otília Amorim.²⁶⁹

De acordo com o pesquisador um dos principais fatores para a aceitação desta última, teria sido o fato de ela ter uma pele mais clara que Júlia Martins [e a própria Ascendina]. Para Lopes apesar de “a invenção e a celebração da mulata no nível simbólico” ter precedido as atrizes mencionadas, o grande fator para a aceitação e sucesso de Amorim em papéis “tipicamente nacionais” era sua origem mestiça, sua beleza natural e sua elaboração artística marcada por um toque de influência estrangeira²⁷⁰. No dizer de Lopes “a presença física de uma mulata possibilitou aos mulatos [ganharem] status de expressão da nacionalidade, ao preço de perderem sua filiação étnica”.²⁷¹

²⁶⁸ “Otília Amorim (1894-1970) foi a primeira atriz mestiça (reconhecida como tal) a alcançar o estrelato. Tornou-se famosa trabalhando para o Teatro São José e nos anos 20 criou sua própria companhia. Talentosa dançarina e cantora, gravou alguns sucessos no começo dos anos 30. Largou o palco em fins dos anos 40”. LOPES. *Op. cit.*, p. 93.

²⁶⁹ LOPES. *Op. cit.*, pp. 80-100.

²⁷⁰ *Idem. Ibidem.*

²⁷¹ *Idem. Op. cit.*, p.98.



Figura 2 – A Atriz Otília Amorim. Otília Amorim em “Aguenta Felipe”, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, CDOC – FUNARTE.

Com este argumento Herculano Lopes se aproxima dos colunistas das secções teatrais, pois é recorrente neste tipo de reportagem, como vimos no capítulo anterior, o uso de termos como “tipos cariocas” e “tipos nacionais” no intuito de desvincular etnicamente o personagem, evitando-se desta maneira discutir a questão racial no meio artístico. Assim, ao eleger a mestiçagem com determinante para a aceitação da mulata como símbolo nacional, Lopes está propenso a acreditar que um corpo mestiço apesar de sua “ambiguidade racial e social representaria um corpo comum onde as diferentes “nações” se reconheceriam [enquanto] *Nação* destituída de conflitos e contradições”²⁷² [grifos meus]. Nosso ponto de vista pode ser facilmente confirmado pelos próprios elementos dado pelo autor em seu texto “Vém, Cá Mulata!”, e pela escolha de Mariska ao invés de Otília para o papel de Ascendina na Revista “Café com Leite”.

De acordo com Herculano Lopes, apesar de ter alcançado certo sucesso no Teatro de Revista, Júlia Martins, mestiça, mas de pele mais escura que Otília Amorim, sofria com críticas ao seu trabalho por sua performance “cheia de malícia e sensualidade, com gestos e linguagem corporal exagerados [...]”.²⁷³ Além disso, Lopes identificou em reportagens a respeito de suas atuações, críticas atribuídas a sua incapacidade de ter sutileza e graça em suas interpretações. Por isso, dentro dos espetáculos aos quais fora incorporada, não recebia papéis

²⁷² LOPES. *Op. cit.*, p. 98.

²⁷³ *Idem. Op. cit.*, p. 89.

importantes²⁷⁴. Já Otília Amorim bonita e desembaraçada era capaz de dominar o público com atuações brilhantes tanto em termos de plástica estética quanto desenvoltura dos personagens. Ao contrário de Martins, Otília era capaz de ser sensual com leveza e graça, parecendo menos vulgar que a primeira, tornando-se “mais palatável e adequada para representar a feminilidade brasileira”.²⁷⁵

No caso de Mariska, bailarina branca de origem europeia escolhida para representar a personagem Ascendina, a atriz reunia o que a crítica teatral e a própria sociedade de forma geral considerava ser uma “feminilidade respeitável”.²⁷⁶ Tornava-se mais agradável assistir a uma atriz branca de corpo delineado e face fina, do que ver uma mulher negra em cena.

Portanto, acontecia com Ascendina Santos o mesmo que ocorrera com Sabina, quando esta se tornou a figura fenotípica da baiana através da atriz Ana Manarezzi: “uma bela mulher grega em vez de “preta”, como os jornais descrevem Sabina. Para Gomes e Seigel, sem a mediação da atriz branca, a representação no palco desta figura de excessiva marginalidade (muito gorda, muito negra), seria provavelmente impensável”.²⁷⁷ Mesmo que em temporalidades diferentes, as duas situações se equivalem, pois, o forte desejo do branqueamento social vigorava ao mesmo tempo que globalmente a ideia de beleza tinha a ver com “boa aparência”.²⁷⁸

²⁷⁴ *Idem. Op. cit.*, pp. 90-93. “[...] não é surpreendente que, na medida em que se afirmava o prestígio de Otília Amorim, apagava-se a estrela de Júlia Martins. Talvez seja uma coincidência, mas, depois de 1919, não só a presença desta última começou a se tornar mais episódica, mas também, ainda quando parte do elenco, as menções a seu desempenho se tornaram mais difíceis de achar. Júlia estava em “Pé de Anjo”, mas os críticos não a mencionaram. Já para Orlando de Barros fora Júlia Martins a primeira “mulata profissional” se apresentando nos teatros do Rio de Janeiro entre 1923-1925, portanto mesmo período em que Herculano Lopes considera ser Otília Amorim a grande estrela deste para representar o personagem-tipo mulata. Ideia que também é comungada por Salvyano Cavalcanti. Para este último, no período indicado por Barbosa, há a rivalidade entre Otília Amorim e Margarida Max. BARROS. *Op. cit.*, p. 30. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1991, p. 207-270

²⁷⁵ LOPES. *Op. cit.*, p. 94. Para além da questão racial presente neste pensamento ficava cada vez mais evidente a procura pela definição da feminilidade.

²⁷⁶ XAVIER, G. 2013, pp. 429-450. Como vimos no primeiro capítulo, não existe uma concordância entre os pesquisadores do teatro sobre quem teria imprimido a figura fenotípica da baiana ficando a origem oscilando entre Aurélia Delome, nome artístico de Constância Cândido Cardoso Sanchez, Ana Monarezzi, Pepa Ruiz e por último Araci Cortez..

²⁷⁷ GOMES, T.M.; SEIGEL, M. 22. v., 43. n., 2002, pp. 171-193.

²⁷⁸ XAVIER, G. *Op. cit.*, p. 430.



Figura 3 – A Atriz Ascendina Santos, “O Malho”, 13 de fevereiro de 1926. Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=4>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2016.

Assim, se seguirmos a segunda pista dada por Giovana Xavier em seus trabalhos sobre raça, beleza e cidadania, podemos de forma mais convincente argumentar que o sucesso da atriz mestiça, proposto por Herculano Lopes e Mariska na performance de Ascendina fazia parte de um sistema de hierarquização pautado pela beleza e traços racias.

Todavia, mesmo com este destaque a Otília Amorim, a possibilidade de atores negros brasileiros atuarem em diversos espetáculos ainda era algo escasso no meio teatral, pois, na prática, tanto autores de revistas, quanto diretores de companhias e empresários, não acreditavam na capacidade de atuação destes atores, sejam eles masculinos ou femininos, dada a enorme presença de *blackfaces*²⁷⁹ conferidas por nós em espetáculos revisteiros em que aparecem “personagens-tipo”, ao longo dos anos 1920. O excesso de cor dos indivíduos era um incômodo ao universo do entretenimento, que almejava status artístico no patamar europeu e à sociedade que criara mecanismo de racialização pautados por critérios eugenistas.

Se colocarmos as imagens de Mariska, Otília e Ascendina Lado a lado, podemos facilmente perceber as contradições sociais envolvendo mulheres brancas e não-brancas na sociedade brasileira e no universo do entretenimento. Ao definir a mulata como uma

²⁷⁹ No Cdoc-Funart encontramos fotografias de atores e atrizes que fizeram parte do elenco das companhias do teatro São José e Carlos Gomes em que aparecem por exemplo, Grijó Sobrinho no papel do personagem Dr. Jacarandá na revista e Pinto Filho, ambos atores brancos em Blackface.

feminilidade agradável e aceitável se estaria excluindo qualquer possibilidade de aceitação de uma mulher preta ser a mulata. Ou como afirma a antropóloga Mariza Corrêa, “a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta”.²⁸⁰

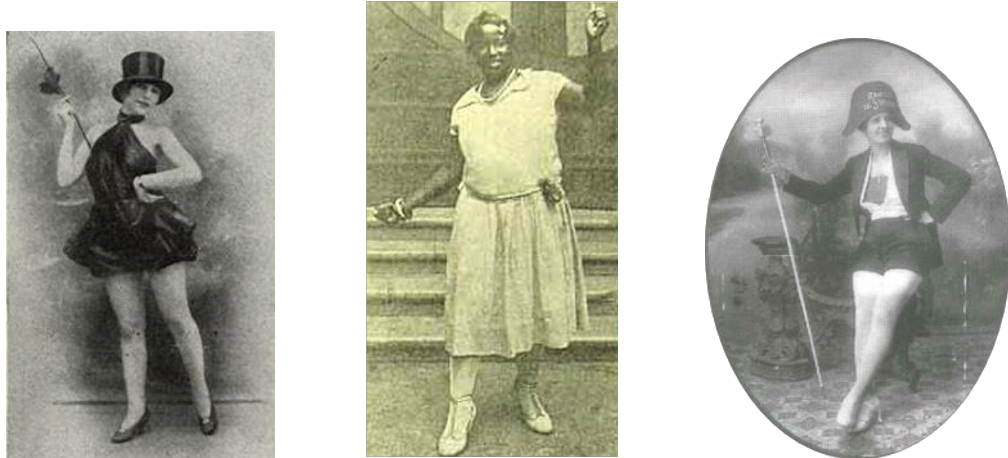


Figura 4 – Essa (não) é a (tal) mulata Ascendina?

Dessa maneira, fica cada vez mais evidente que a excepcionalidade da presença negra no Teatro de Revista ficava a cargo dos músicos que através de suas composições conseguiam se inserir a uma Revista. Suas canções, integral ou parcialmente, eram executadas nas transições entre os quadros, ou ainda podiam ser um quadro inteiro. Muitas das vezes, seus sucessos carnavalescos cantados na Festa da Penha ou no carnaval eram escolhidos para dar nome a várias Revistas. Assim, mesmo que o historiador Orlando de Barros considere que no espaço físico do teatro eles ficavam “ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luz” conseguiam alcançar diferentes espaços públicos e privados²⁸¹, ganhando certo reconhecimento social e cultural através de uma linguagem comum a diferentes grupos sociais, a música. Além disso, seus nomes acabaram ficando imortalizados na memória musical brasileira por conta de seus registros fonográficos e partituras.

No momento em que Freire Junior escreveu sua Revista para a Companhia Nacional de do Teatro São José, em 1926, havia condição favorável para que artistas negros não-músicos pudessem ser vistos e admirados pelo público teatral, em virtude do impacto das visitas de companhias francesa e espanhola ao Rio de Janeiro, desde 1922. Como veremos

²⁸⁰ CORRÊA, M. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu*. 1996, pp. 35-50.

²⁸¹ BARROS, O. *Op. cit.*, p. 13.

adiante, tais companhias provocaram novas modas às companhias de entretenimento revisteiro²⁸² como podemos conferir em um anúncio da própria companhia do São José naquele ano.

Pelo comunicado que recebemos será outra a denominação da tradicional companhia do S. José. Se chamará, depois da transformação, Companhia das Grandes Revistas e, sob tal título, *irá disputar o esplendor dos teatros parisienses* “Folies Bergères” e “Casino”.

[...] a empresa Pascoal Segreto iniciará a nova fase de luxuosas montagens, inéditas pelo bom gosto e riqueza que as presidirão, numa companhia acrescida de elementos de incontestável valor artístico, num teatro que passará por grandes reformas, entre as quais, uma passarela toda de cristal. O amplo e arejado saguão do teatro São José, também sofrerá transformações, que o tornarão mais confortável. O maior acontecimento teatral de 1926, será a “première” do “Pirão de Areia”.²⁸³ [Grifo meu].

A reportagem da coluna Artes, Músicas, Cinemas e Teatros, de 11 de março de 1926, do jornal *O Imparcial*, levaria o leitor a crer que tal como em outros espaços teatrais no Brasil, e no Rio de Janeiro, haveria na Capital outra companhia a apresentar ao público os mesmos tipos de espetáculo moderno e luxuoso. Tratava-se de uma reforma com o intuito de concorrer para a atração de um público mais refinado frequentador dos espetáculos da Trololó.²⁸⁴ “A Empresa Pascoal Segreto que em matéria teatral procurava servir com todo o carinho aos seus frequentadores, houve por bem mandar reconstruir o teatro S. José, fazendo

²⁸² GOMES, T.M. *Op. cit.*, p. 163. “[...]o teatro feito na Praça Tiradentes ainda estava mais próximo do primeiro modelo. A fórmula da Companhia do São José enfatizava o passeio dos *compères* pela cidade, diálogos maliciosos, tipos recorrentes (mulatas, malandros, portugueses, coronel) e não valorizava particularmente o acabamento dos cenários, o luxo das vestimentas ou a sofisticação das coreografias. Essas características eram precisamente o que tornavam o teatro de revista mal visto pela crítica, que não se conformava com o que via como “desleixo””.

²⁸³ “Teatro São José”. *O Imparcial*, nº. 04507, 11 de mar. de 1926, 6fl. Outras reportagens a respeito das transformações propostas no São José podem ser encontradas em: “A Remodelação da Companhia do S. José”. *Jornal do Brasil*, nº. 00060, 11 de mar. de 1926, 16fl. “A Remodelação do São José”. *Correio da Manhã*, nº. 09547, 10 de mar. de 1926, 7fl. Na ocasião da estreia da revista *Pirão de Areia* Mário Nunes noticiava em sua coluna teatral: “[...]cenários do maestro Jaime Silva, Collomb, Lazzary e Luís de Barros; há cortinas bizarras de Collomb; há os efeitos de luz ultramodernos de A. Pinto; há as montagens apoteóticas do maestro Novelino; há a grande e absoluta novidade que é a “passarela de cristal”; há a assombrosa fonte luminosa da Casa F. F. Moreira; há o sistema americano de iluminação com possantes refletores; há os figurinos bizarros de Alberto Lima; há as toilettes do “Au Palais Royal”; há o “Charleston Jazz Band”; cantado por Rosa Negra e as “black-girls”; haverá a “valência”, cantada por uma atriz cantora de méritos; e há, finalmente, dezenas de contos de réis postos em toilettes de um luxo asiático como nunca se viu nem na Velasco, nem na Bataclan”, “Companhia das Grandes Revistas”. *Jornal do Brasil*. nº. 00081, 4 de abr. de 1926, 11fl.

²⁸⁴ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p. 167. A Companhia Trololó estreou no teatro Glória, em 30 de outubro de 1925, com a peça *Fora do Sério*. A fórmula das revistas da companhia seguia os paradigmas europeus que fizeram sucesso no Brasil, com destaque para a Ba-Ta-Clan e a espanhola Velasco. “As primeiras notas na imprensa sobre a Trololó começaram a surgir após o dia 8 de outubro, quando suas principais atrizes (Araci Cortez), Lia Binatti, Lucília Jércolis, Lódia Silva) compareceram à redação de *A Noite*, em uma “visita de cortesia”, e além de serem o tema principal da seção *Na Platéia*, viram sua foto ser publicada no jornal. E outras notícias apareceriam sempre com referências a “luxo e fantasia”, “graça fina”, “bonitas fantasias e números de dança”, “modernidade e luxo” e, talvez, o mais sintomático, “moldes europeus.” Sua proposta era diferenciar-se da Praça Tiradentes.

daquele pardieiro infecto que todos nós conhecemos, um teatro confortável e capaz, tendo todos os preceitos higiênicos. Bem houve pois a Empresa Pascoal Segreto”.²⁸⁵

Ademais, outra observação pode ser retirada das reformas promovidas pela Segreto: se a proposta era tornar o espetáculo “palpável” em termos modernos, isso também incluiria o gosto pelo diferente – artistas negros – através do *Charleston*, da *Jazz Band*, do *Music Hall* e das *black-girls* haja vista que a Companhia de Madame Rasimi e a *revue nègre* parisiense incorporavam a seus espetáculos dançarinos e músicos afro-americanos e africanos obtendo enorme sucesso.²⁸⁶

Nesse contexto, a Revista “Café com Leite” de Freire Jr. trouxe já no primeiro quadro um diálogo que pretendia situar o espectador nesse universo de mudanças propostas a partir dos anos 1920, principalmente, após a passagem pelo Rio de Janeiro da companhia Francesa Ba-Ta-Clan em 1922, 1924 e 1926.²⁸⁷

Coro

A revista hoje em dia/ Muito *luxo* só requer./ Muita arte, *phantazia*/ *Predominando a mulher*/ O chiquismo hoje é/ *Ba-Ta-Clan*, *nada esconder*/ O Zé Povo e S. Thomé/ Querem vêr tudo p’crêr.

Revista Moderna

A pular, a saltar, a bailar./ *Sempre ligeira*/ A brincar, a sorrir, a trocar./ *Sempre fagueira*/ A revista saltitante/ Bem vestida, elegante./ *Satisfaz*./ *Dura em cartaz!*.../ *Criticar*, sem ofensa à moral/ *Sempre brejeira*/ Não massar, não cansar, afinal./ *Ser maroteira*/ *Ser mordaz e ter malícia*/ Respeitar sempre a polícia/ *Sem temer*/ Há de vencer!...²⁸⁸

Ao que parece, a cena teria o efeito de situar a Revista de Freire Júnior no universo das modernas revistas francesas, pois logo se passa para a segunda cena de forma descontínua. Mas nem por isso seria um texto a ser desprezado de toda a peça. Mesmo sem determinar explicitamente a presença negra na Revista podemos percebê-la quando o coro afirma que o “chiquismo” seria o modelo francês de Revista, responsável por dar espaço a atores negros como *Mistinguette* e uma *Jazz Band* composta por afro-americanos.

²⁸⁵ *A Noite apud* GOMES. *Op. cit.*, p.178.

²⁸⁶ Em termos práticos essas mudanças não surtiram o efeito esperado, pois em setembro do mesmo ano a Companhia do São José encerrou suas atividades, GOMES. *Op. cit.*, p. 181. Apesar disso, não podemos deixar de perceber que após a passagem das companhias francesas e espanholas pelo Rio de Janeiro provocaram profundas mudanças na estrutura das revistas que tenderam ao show e aos corpos nus. Mas nem por isso, significou ganhos reais para a comunidade de artistas negros, em especial a mulher negra que não era escolhida nos espetáculos para representar uma mulata. No máximo poderiam fazer parte do corpo de baile como *black-girls* pois não se pretendia alterar a cenografia.

²⁸⁷ VENEZIANO, N. *Op. cit.*, 1991. BARROS, O. *Op. cit.*, 2005. SEIGEL, M. *Op. cit.*, 2009.

²⁸⁸ JÚNIOR, F. *Café com Leite*, BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0786, 1fl. De acordo com Orlando de Barros, essa companhia teria provocado intensas mudanças no texto musical brasileiro em virtude da busca pelo espetacular e curioso.

A Companhia Ba-Ta-Clan esteve no Brasil pela primeira vez em 1922 na ocasião do Centenário da Independência do Brasil. Ela era dirigida por Madame Rasimi uma empresária francesa ligada ao entretenimento do seu país.

Despertaram interesse, surpresa e sensação a saúde e a marcação das coristas, de corpo escultural, a música viva e funcional, os cenários magníficos, a movimentação de luzes e cores que ampliava os efeitos estéticos e cenográficos e, em especial, o apelo erótico alcançado mediante a mostra generosa do nu feminino – que a Censura, no primeiro momento, não usou proibir para não parecer matuta[...].²⁸⁹

Na ocasião, segundo Neyde Veneziano esta companhia seria responsável juntamente com a

[...] companhia Velasco (espanhola), por lançar a Revista Brasileira na rota até então não experimentada da *féere*, a qual o luxo e a fantasia tornavam-se primordiais. Com belas e glamorosas *girls* exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas [...]. Mudaram-se os conceitos estéticos, mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco de interesse: a mulher.²⁹⁰

A partir do fenômeno Ba-Ta-Clan os figurinos e guarda-roupas passaram a receber maior cuidado bem como a iluminação e os cenários. Desta forma, estas companhias

[...] ajudavam a atualizar a experiência moderna da Capital, dando um novo sentido à utilização de poucas roupas por parte das atrizes, fato que se tomava simbólico como referência a um ambiente sofisticado. Tais atrizes tornaram-se ainda parâmetros de beleza, em especial a estrela da Bataclan, Mistinguett, que proclamava ter “as pernas mais perfeitas do mundo”, e que com seu vestuário curto enfatizava o fato de seguir à risca um padrão de beleza que valorizava a economia de formas, em detrimento da exuberância que se via nos palcos cariocas. Os efeitos dessas excursões (além do fato de levar uma parte da população masculina do Rio de Janeiro a assediar as artistas e coristas das companhias) seriam significativos, alterando a paisagem do teatro musicado no Rio de Janeiro e cimentando o caminho para o aparecimento de companhias como a Trololó, que viriam elas próprias a explorar a atração do nu artístico.²⁹¹

Em 1922, *Mistinguett* e a Ba-Ta-Clan, no Rio de Janeiro, se apresentaram no Teatro Lírico com uma orquestra composta completamente por negros norte-americanos já contratados na França e que após o retorno da companhia de Madame Rasimi a Paris,

²⁸⁹ PAIVA, S. C. *Op. cit.*, 1991, p. 218.

²⁹⁰ VENEZIANO, N. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Unicamp, 1991. pp. 42-43. Mário Nunes afirma em seu livro que a vinda da Ba-Ta-Clan e a Velasco havia sido muito “útil e benéfica à evolução do nosso teatro de revista o situando no agrado do público. NUNES, M. *40 Anos de Teatro 1921-1925*. S/d., p. 72.

²⁹¹ GOMES, T. M. *Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da cultura no Teatro de Revista dos Anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004, p. 167.

permaneceu no Brasil trabalhando no Assírio. Nessa casa de diversões, Pixinguinha conheceu Duque, “um ex-dentista baiano que passara os anos de 1910 em Paris, consagrando-se a dançar um maxixe estilizado. Foi Duque quem persuadiu Arnaldo Guinle, por já conhecer a noite parisiense, a financiar uma viagem dos Oito Batutas à Paris para uma temporada no elegante Cabaré Sheherazade”.²⁹² De acordo com Micol Seigel²⁹³, a Companhia da empresária francesa era:

Ba-ta-clan em si era uma poderosa máquina de trocas culturais. Os números mais famosos eram os de dança executados por atraentes garotas, lideradas pela superstar Mistinguette, já em 1922 era uma veterana dos palcos tanto notre-americanos quanto europeus. Suas turnês demoravam meses e neste período, Madame Rasimi contratava artistas locais, os aproveitando em seus espetáculos, os deixavam onde estava e contratava outros e, de uma forma geral, semeava uma fértil confusão musical em todos os lugares em que passava. (Tradução nossa.)²⁹⁴

Esse vendaval de novidades oriundas do fenômeno parisiense logo foi visto no Brasil quando Luiz Peixoto levou a cena uma de suas Revistas “Meia Noite e Trinta”, a 20 de abril de 1923, no teatro São José. De acordo com Salvyano Cavalcanti, [a revista esteve] “um passo a frente no formato da revista. Nela, Luiz Peixoto, punha em prática o aprendizado[...] Os aplausos da crítica e o apoio maciço do público provocaram as iras de Madame Rasimi, que acusou o revistógrafo de ter plagiado o “estilo” da Ba-Ta-Clan”: iluminação com efeito artístico refinado, novos guarda-roupas, o nu artístico provocado pela atriz Pepita de Abreu, além da presença de coristas “bem-feitinhas” de corpo. Plágio ou não, Peixoto dava a sua revista todo um jeito brasileiro. Logo não demorou surgir revistas inspiradas nesse modelo, como “Foi Ela Que Me Deixou”, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, e “A Maçã”, dos Irmãos Quintiliano.

Em 1924, novamente, em seu retorno ao Brasil, a Ba-Ta-Clan continuou produzindo misturas culturais importantes, incluindo performances afro-americanas como as de Will Marion Cook e Louis Douglas. O primeiro foi um famoso compositor teatral de sua época, com larga experiência nos palcos norte-americanos e europeus, após ter estudado violino em Berlim com Anton Dvorák, e nos Estados Unidos ter colaborado com Paul Lawrence. O

²⁹² MARTINS, L. M. B. *Os Oito Batutas: Uma Orquestra Melhor que a Encomenda* 2009. 186f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói. 2009, p. 3.

²⁹³ SEIGEL, M. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil e The United States*. Duke University Press: Durham. 2009, p. 107. Tradução nossa. BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: A História da Companhia Negra de Revista (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão. 2005, p. 39.

²⁹⁴ SEIGEL. *Op. cit.*, p. 109. “Ba-ta-clan itself was a powerful engine of cultural exchange. The troupe's most noted feature was its bevy of dancing lovelies, led by the superstar Mistinguette, in 1922 already a veteran of U.S. as well as European stages. The show tour widely, and during its tours, Madame Rasimi hired local artists, took them with her, dropped them in a new place and hired others, and generally sowed fertile musical turmoil wherever she went.”

segundo, já conhecido no âmbito artístico mundial, foi, em 1925, co-diretor da *revue négre* em Paris²⁹⁵, onde fundou uma companhia de dança afro-americana.

Dois anos depois, 1926, a trupe de Madame Rasimi volta a dar o ar da graça no teatro Lírico, com o espetáculo *Cachez ça*. O empresário italiano Nicolino Viggiani na ocasião afirmava que o “espetáculo de estreia tinha música esfuziante, pelo maravilhoso guarda-roupas, por tudo, enfim, que torna o espetáculo Ba-Ta-Clan uma atração sem paralelos no mundo”.²⁹⁶ Apesar da ausência de Mistinguette, o conjunto francês apresentou aos cariocas além de um elenco internacional um espetáculo composto por artistas nigerianos a *Excentric dance*, que tentava reproduzir no palco do Lírico um pouco das provocações e magia da *revue négre* parisiense.

Do ponto de vista de uma Revista, a partir das apresentações de Ba-Ta-Clan, para alcançar o sucesso de público e de crítica esta deveria ser esteticamente original e inovadora. A presença de uma atriz negra, uma *Jazz Band* afro-americana e uma performance “genuinamente africana” determinaram, de certo modo no Brasil, uma possível aceitação e atração por um corpo estranho “negro” nos palcos do teatro carioca.

Dito de outra forma, esta recepção de um teatro negro seria para Orlando de Barros o resultado do “gosto moderno” pelo diferente.²⁹⁷ Esta observação do historiador confirma nosso argumento inicial, no capítulo 1, de que na década de 1920 a influência francesa ajudou na renovação dos conceitos de nacional-popular. Neste momento, segundo Tiago de Melo Gomes o Teatro de Revista:

[...] se afina muito bem com um momento em que a nacionalidade brasileira é intensamente repensada. A vigência de tipos como a mulata e o malandro nos palcos nos anos 20 aparece como um claro sinal da produção de alegorias da nacionalidade em função do surgimento de uma nova forma de se pensar o “caráter nacional”.²⁹⁸

²⁹⁵ “Em 1925, o aperfeiçoamento em Paris do gênero teatral chamado de *revue au grand spectacle* é uma nova estratégia planejada pela direção do Teatro dos *Champs-Élysées* baseada sobre uma mais estrita colaboração e integração com os meios intelectuais e artísticos norte-americanos propiciaram a possibilidade de organizar e constituir em Nova York e trazer em seguida para a capital francesa uma trupe teatral inteiramente composta por artistas negros. Do ponto de vista comercial, o objetivo desta escolha estratégica era o de “capitalizar as tendências de aprovação do público, particularmente a crescente popularidade do jazz, entendido como música e dança, em Paris e a coincidência com a Exposição das Artes Decorativas que, [naquele ano, concentrava seus interesses sobre a] cultura africana”. BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, p. 83. “[...] Na verdade, em 1925, a linda casa parisiense estava dando prejuízo devido à retração geral das rendas, provocada pela diminuição dos frequentadores dos teatros, o que se agravou também pelo alto custo das produções no pós-guerra. O convite a dançarina negra norte-americana Caroline Dudley não passava de uma tentativa desesperada para atrair o público”. BARROS. *Op. cit.*, p. 39.

²⁹⁶ BARROS. *Op. cit.*, p.79.

²⁹⁷ *Idem. Ibidem.*

²⁹⁸ GOMES, T. de M. *Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular – “Nacional”, “Popular” e Cultura de Massas nos anos 1920*. 203fl. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1998, p. 58. GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p.192.

Assim, retomando o prólogo de abertura da Revista “Café com Leite” de Freire Júnior, podemos imaginar que a audiência presente no teatro São José seria estimulada a pensar que neste espetáculo estariam diante de uma multiplicidade de danças, caracterizadas pela proximidade corporal ou produtos culturais afro-brasileiros, tal qual se via nos espetáculos da Ba-Ta-Clan ou ainda da *revue nègre* parisiense. Esta “experiência moderna” do entretenimento e da Capital pôde ser vista não só pelo desfile das lindas “mulatas” e quadros rápidos e musicais, mas também por um passeio por dois símbolos desta modernidade: o cinema e o universo feminino. Antes de passarmos diante dos olhos as cenas da Revista é necessário conhecermos um pouco da trajetória desse maestro que teria sido, segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, o único a viver de direitos autorais de suas composições teatrais²⁹⁹, bem como as repercussões na imprensa sobre sua Revista.

Francisco José Freire Júnior – popularmente chamado de Freire Jr. – iniciou sua vida de compositor teatral em 1917, na Revista *Tudo Dança* de Alvarenga Fonseca e J. Miranda. Paralelo à atividade de revistógrafo exerceu até se aposentar o ofício de cirurgião-dentista do ministério da justiça. Além disso, compôs propagandas para remédios como o *Fructual* e *Jataí*. Como um típico representante da classe média, é marca de suas composições teatrais e musicais referências a candidatos de sua predileção como Washington Luís e Júlio Prestes. A Revista *Olêlê...Olálá* de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes estreada em 1922 tem em suas composições *Ai, Seu Mé* que, por fazer referência ao Presidente Arthur Bernardes, sofreu forte censura policial durante os espetáculos.

Em 1926, quando vivia um período de intensa criatividade³⁰⁰, o autor estruturou a revista em dois atos e vinte dois quadros, porém, ao contrário das tradicionais Revistas de ano, que ficavam presas à utilização de um *compère* (eles não aparecem em todos os quadros) para conduzir as ações entre os quadros e personagens³⁰¹, Freire Jr. optou em escrevê-la dentro de um enredo em que passando às vezes por um espaço público da cidade ou mesmo em locais privados como uma loja ou uma pensão, a história se desenvolvesse em torno da

²⁹⁹ TINHORÃO, J. R. Freire Júnior. In: *Música Popular: Teatro e Cinema*. Rio de Janeiro: Vozes. 1972, pp. 69-62.

³⁰⁰ Neste ano, uma de suas composições *Zizinha!* Tornou-se sucesso no carnaval dando título a uma de suas revistas encenada no Teatro Carlos Gomes “*Ai, Zizinha!...*”. Nesse mesmo ano escreveu outras três peças *Um Homem Sério*, *Flor do Lado*, *Cala Boca Etelvina* e *Café com Leite*.

³⁰¹ Para uma visão detalhada da estrutura da revista antes de 1914 cf. RUIZ, R. *O Teatro de Revista no Brasil: Das Origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Inacem, 1988. VENEZIANO, N. *Op. cit.* p. 87-182; MENCARELLI, F. A. *A Cena Aberta: A Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. 1999. 270fl. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1999.

vida moderna dos cariocas. As ações revisteiras começam com o encontro, na rua, de *Tio Sam*, *Chiquinho* e *Zé Malandro* funcionando como um pretexto para a apresentação dos três personagens³⁰²: *Chiquinho* o mesmo personagem da Revista Tico-Tico, *Zé Malandro*, presidente da Associação Inimigos do Trabalho, e *Tio Sam*.

O norte-americano pretendia estabelecer um acordo diplomático relativo à Lei Seca.³⁰³ Sua intenção era aprovar essa lei em terras brasileiras, mas é logo desestimulado por *Zé Malandro*. Além dessas ações ocorrem outras envolvendo um casal espertalhão que pretendia dar um golpe no estrangeiro, um homem azarado que não consegue emprego mesmo com ajuda de um deputado, um sedutor parlamentar que vez ou outra tenta suas investidas em mulheres comprometidas e sua datilógrafa, sem sucesso. Em meio a essas cenas um quadro – “cozinha brasileira” – parece desconectado dos outros à primeira vista, mas que no contexto das transformações modernizantes da cidade e da própria estrutura revisteira tem a ver com as ambiguidades e desigualdades que estavam sujeitos os negros no pós-abolição. Afinal, em meio às decisões se iria ou não trocar de cozinheiro os donos da casa, Caboclo Velho e *D. Brasilina*, proíbem o empregado “moleque” preto Isidoro de ficar batucando na cozinha.

Ao final, uma *mulata* seduz o visitante e o convence a esquecer seu propósito em proibir o consumo da pinga já que, assim como o jogo do bicho, a mulata, o futebol e a bebida eram um símbolo nacional. Também não escapou ao autor declarar sua posição política em favor da candidatura de Washington Luís a presidente, em 1926, criando para isso um quadro temático e uma música celebrando a política do “Café com Leite”.³⁰⁴ Além disso, em todos estes casos havia partes musicais, que, ao final, somavam 29 números compostos por

³⁰² Há um consenso entre os historiadores Fernando Antonio Mencarelli, Tiago Gomes e a dramaturga Neyde Veneziano de que a figura do malandro no teatro de revista teria surgido no século XIX, especialmente, nas décadas de 1880 e 1890. MENCARELLI, F. A. *Op. Cit.*; VENEZIANO, N. *Op. cit.*; GOMES, T. de M. *Op. cit.*

³⁰³ Desde o século XIX, várias lideranças políticas e religiosas dos Estados Unidos defendiam que as bebidas alcoólicas deveriam ser amplamente combatidas pelo governo. Muitos defensores da ideia, além de contarem com argumentos religiosos e morais, saíam por aí dizendo que a proibição das bebidas poderia ajudar no desenvolvimento da nação e poderia evitar o risco de autocombustão. No ano de 1917, essa possibilidade ganhou novos reforços. Nesse ano, os EUA entraram na Primeira Guerra Mundial contra as tropas alemãs e austro-húngaras. Os custos gerados pelo conflito exigiam que o país racionasse os alimentos de todas as formas possíveis. Assim, o gasto de trigo e outros cereais para a fabricação de bebida era algo a ser evitado. Além disso, havia outra justificativa nacionalista: consumir cerveja e vinho (bebidas típicas dos alemães) consistia em ato antipatriótico. Em 1920, o Ato Volstead ou Ato de Proibição Nacional entrava em vigor dizendo que qualquer bebida com mais de 0,5% de teor alcoólico seria intoxicante e, portanto, teria sua fabricação, venda, distribuição e consumo, terminantemente, proibidas. Apesar de rigorosa, a lei não conseguia conter o desejo de milhares de pessoas que desejavam consumir algum tipo de bebida alcoólica. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historia-america/lei-seca-dos-eua.htm>. Acesso em: 13 de jan. de 2016.

³⁰⁴ O termo *Café com Leite* no contexto político da Primeira República exprime a ideia de que uma aliança entre São Paulo e Minas Gerais governasse o Brasil neste período. De um lado São Paulo com a economia cafeeira em expansão e uma força pública consistente, de outro Minas Gerais com uma economia diversificada entre o café, o gado e a industrial, mas com um corpo político profissional. FAUSTO, 2000, p. 265-58.

diferentes músicos – Sinhô, Freire Jr., João da Gente, Sardinha, Ramos de Lima, Sampaio e J. L. Moraes³⁰⁵.

Durante os meses de fevereiro e março circularam nas colunas teatrais notícias variadas a respeito do que a revista prometia e das impressões deixadas após sua estreia, em 26 de fevereiro de 1926. Em geral, na sua grande maioria os colunistas deram destaque à feitura da revista chamando a atenção para o cuidado da Empresa Paschoal Segreto com a cenografia, a iluminação e o guarda-roupa, concordando assim, com a cena inicial da revista comentada páginas atrás.

Revista-Charge, em dois atos, 19 quadros, 22 números de música, da autoria do maestro Sr. Freire Junior, com números de música do Sr. J. B. Silva, o popular "Sinhô", cuja première está marcada para sexta-feira próxima, 26 do corrente, do maestro S. José com figurinos do Sr. H. Vollomb cenários dos Srs. Jayme Silva e Collomb guarda-roupa dos "ateliers" da Empresa Paschoal Segreto, "mise-en-scene" da do Sr. Izidoro Nunes e marcações coreográficas do professor cav. de Torre. [ilegível] e Bertolino prepararam uma apoteose maquinada para o final da peça, em homenagem a nova fórmula econômico-financeira adotada pelo nosso povo – "Café com Leite": três sketches serão vistos em "Café com Leite": agência do objetos perdidos", cheio de situações imprevistas, no qual entram todos os cômicos da companhia: "repartição pública", ao qual se verá um chefe que só atende a pedidos femininos e "Aposentos de Tio Sam", no qual se vera o "peso" do felizardo sem sorte. A apoteose do primeiro ato e uma linda fantasia: "Os cavalheiros da Lua". Isto de canto, em que serão, em que serão postos a prova os recursos vocais da Sra. Edith Falcão. "A Fama", "Parc Royal", "Grand Palais" e "A Imperial", ofereceram ricas tolletes para o quadro "A fantasia e a empresa". A comperagem de "Café com Leite" está a cargo dos Srs. Pinto Filho (Zé malandro" Grijo Sobrinho (Tio Sam) e Chiquinho, (Antonia Denegri). "Ascendina, Ascendina!", será a cançoneta de maior sucesso da peça. A Empresa Paschoal Segreto está montando, com grande luxo, a revista-charge – "Café com Leite".³⁰⁶

Tanto a Empresa Paschoal Segreto quanto o maestro Freire Junior procuraram oferecer um espetáculo luxuoso e inovador à plateia presente no São José. O interessante é que em meio às notícias dando conta das reformas da companhia do teatro e sua estrutura física (expostas anteriormente), a Revista "Café com Leite" despertava a curiosidade das pessoas pelo que iriam ver no tradicional palco teatral da Praça Tiradentes³⁰⁷ – uma revista moderna –, que traria o que fosse de mais espetacular na produção cenográfica desde a iluminação até as danças, mas que não abria mão de ter em sua composição números musicais tipicamente nacionais como sambas, marchas, maxixes e um foxtrote.³⁰⁸

³⁰⁵ Todas as partituras foram localizadas nos arquivos da Empresa Paschoal Segreto, na BN, Divisão de Música.

³⁰⁶ "Café com Leite". *O Jornal*, n.º. 02206, 23 de fev. de 1926, 11fl. "Café com Leite". "Hoje no São José". *A Noite*, n.º. 05124, 26 de fev. de 1926, 7fl. "Café com Leite". *O Imparcial*, n.º. 04491, 20 de fev. de 1926, 8fl.

³⁰⁷ "Café com Leite". *Jornal do Brasil*, n.º. 00046, 23 de fev. de 1926, 12fl.

³⁰⁸ "A música de "Café com Leite", é toda ela nacional e devem se tornar populares, canções como "O Maria!" (ama seca), fox-trots no gênero da "Menina dos sapatos apertados", cançoneta franco-brasileira, como "Ascendina"!, etc." *Café com Leite*. *O Imparcial*, n.º. 04490, 24 de fev. de 1926, 6fl.

Desta forma, as orquestras e os músicos contratados para executar os números acabaram por situar os gêneros nacionais em termos modernos. Segundo Tiago Gomes “o foxtrote era o ritmo mais executado nos palcos musicados cariocas, seguido pelo samba e pela marcha, e o somatório dos ritmos nacionais executados era maior que o total dos gêneros norte-americanos. Por isso, para Gomes, as Jazz-bands não se dedicavam apenas à música norte-americana, executando também sambas macumbeiros, tantos, maxixes e outros gêneros”.³⁰⁹

Destacamos que não é a intenção neste trabalho aprofundar a questão musical no Teatro de Revista, mas tão somente demonstrar a confluência desta questão e a condição social/material a que artistas negros como Ascendina Santos estavam experimentando diante as possibilidades abertas pela dinâmica transnacional dos espetáculos teatrais parisienses e londrinos.

Vasculhando as colunas teatrais dos meses em que a Revista esteve em cartaz, encontramos a recorrência usual dos colunistas a termos que ora buscavam evitar tocar na questão racial das atrizes, quando a pigmentação da pele não era o destaque (Otilia Amorim por exemplo) como “artista interessante” e “dotes de comediante”, ora definindo os personagens em termos raciais em tom preconceituoso como “caricaturas”³¹⁰, “sátira”³¹¹, “primitivos”, “selvagem” e “estilizada”. Assim, quando nos deparamos com a reportagem de Mário Nunes publicada no jornal do Brasil, em 18 de fevereiro de 1926, destacando o caráter primitivo do personagem, o autor pretendia fazer com que seus leitores ficassem curiosos com o que se veria em cena, já que o termo “primitivo” reportava explicitamente a um imaginário comum onde o “negro” é “preto”.

No teatro São José, onde se acha em ensaios, deverá subir a revista do maestro Freire Junior, com números de música do popular Sinhô. Freire Junior, que acaba de aumentar a lista de suas vitórias com a burleta-revista – “Ai, Zizinha!...”, no teatro Carlos Gomes, abre a sua peça com uma “charge cujo sucesso formidável, está, de antemão, garantido. Até hoje não se fez nada *semelhante nas nossas revistas*. 3 “Sketchs” conterà – “Café com Leite” à maneira dos autênticos “sketchs” primitivos dos “music hall” de Londres, que atravessaram a Mancha com Mistinguett e hoje se encontram nas revistas de todas as cidades importantes. A parte musical de – “Café

³⁰⁹ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p. 85.

³¹⁰ “Caricatura seria a representação grotesca das pessoas ou acontecimentos para os ridicularizar; imitação irrisória, pessoa ridicularmente vestida ou cujo rosto é grotesco, de acordo com o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta. 1970, p.629.

³¹¹ Sátira: poema que tem por objetivo censurar sob uma forma deleitosa os costumes, os defeitos públicos ou de algum particular; pintura de vícios em forma poética como fim de ridicularizar; obra crítica picante que tem por fim censurar os erros e defeitos de outrem. *Ibidem, op. cit.*, pp. 3300-3301.

com Leite", entregue a Freire Junior e Sinhô que conhecem o paladar do público, causará grande sucesso. [Grifo meu].³¹²

Se Mário Nunes recorria ao termo “primitivo” e a figura da atriz Mistinguett para se referir a uma performance genuinamente negra, em 23 de fevereiro de 1926, Freire Junior concedeu uma entrevista ao *Jornal do Brasil* preocupado em expor ao colunista e aos leitores o que esperar de sua Revista, mas de forma mais enfática do que o primeiro definiu a atriz Ascendina Santos como um verdadeiro “carvão nacional”. Ou seja, preferiu defini-la pelo tom da sua tez, colocando em segundo plano outras questões importantes, puramente artísticas ou relativas ao espetáculo proposto por sua Revista.

[...] "Café com Leite" é uma revista-charge", de atualidade, alfinetando os assuntos nacionais mais palpitantes. O seu título o indica, e sua música comprova que a peça é genuinamente nacional. É a classe média, refeição de todos os gênios, presentes e futuros, em vias de celebridade. É a fórmula econômico-comestível descoberta pelo nosso povo, para salvar o regime do... estômago. Dois produtos de riqueza nacional que, fundidos, dão um terceiro ainda melhor. Logo de começo, verão na minha peça, a "Cozinha brasileira", charge original, que vai causar surpresas. Depois, assistirão a alguns números de cortina, entre os quais "A fantasia e a empresa", que serve para apresentação da galante atriz-cantora Sr.^a Edith Falcão, estreadora, cujos dotes vocais são magníficos. Ponho em cena "Mlle. Ascendina", *aquele carvão nacional que tem amarelado muita "estrela"*, de volta de Paris, onde foi a "coqueluche" dos bulevares; em palpos de aranha para falar o português, que esqueceu no fim de dois meses de [ilegível]. Mariska defenderá esse papel. Otilia Amorim, a endiabrada "vedete", atravessa toda a peça, pintando o sete com aquela vivacidade que a faz tão querida do público. Celeste Reis, Nair Alves e Candida Rosa, tem ótimos papéis, em que mostrarão do que são capazes. Pinto Filho, Grijó Sobrinho e Denegri, em "travesti", serão os compères". Alfredo Silva, no chefe de repartição que só atende a pedidos femininos é impagável. Sobre a montagem, só posso dizer que estou encantado. A Empresa Pascoal Segreto com a liberalidade que lhe é peculiar, monta a peça com um luxo espantoso. H. Collomb desenhou os figurinos e Jaime Silva e o mesmo Collomb pintaram lindos cenários. Bertolino e Novelino apresentarão uma apoteose maquinada que é "um caso sério". Os "ateliers" da Empresa trabalham noite e dia, na confecção do guarda-roupas. Nada mais adiante, porque você não ignora que "o melhor do melão é o calado." [Grifo meu].³¹³

Assim sendo, podemos traçar um paralelo entre estas reportagens sobre a Revista “Café com Leite” e as que passaram a surgir após o anúncio do surgimento da Companhia Negra de Revistas, com o intuito de perceber distanciamentos ou aproximações entre elas, uma vez que “Café com Leite” e “Tudo Preto” surgem no mesmo ano com diferença de dias.³¹⁴ A princípio, a prerrogativa referencial dos noticiários era o realce da cor.

³¹² “Café com Leite”. *A Manhã*, nº. 00044, 18 de fev. de 1926, 7fl. “Café com Leite”. *Jornal do Brasil*, nº. 00042, 18 de fev. de 1926, 13fl.

³¹³ *Ibidem*, loc. cit.

³¹⁴ A revista *Tudo Preto* estreou no Teatro Rialto, em 31 de julho de 1926.

Jaime Silva, o grande cenógrafo, e De Chocolat, o popular cançonetista, estão organizando uma companhia de revistas que será uma verdadeira novidade em nosso meio. Sendo Jaime Silva o homem de cores e De Chocolat um homem de cor, *essa companhia terá um colorido todo especial. E é justamente pelas suas cores que a nova companhia se tornará o alvo das atenções gerais.*³¹⁵ [Grifos do autor]

Especificamente, no caso de Jaime Silva e De Chocolat, dar realce ao nome da Companhia como *Negra* e a sua Revista de estreia como *Tudo Preto*, funcionava como uma estratégia comercial para atrair o público ao teatro Recreio. Assim, estariam filiando também o seu espetáculo ao tipo de produção cultural mais em voga naquele momento: Revistas com figurinos e cenografia luxuosa e a presença de elementos negros.

Jaime Silva e Alfredo Canelo estão despendendo o máximo das energias, o primeiro na pintura dos cenários e o último na confecção luxuoso guarda-roupa para que a apresentação da CNR, o que será para todo o corrente mês, seja igualmente triunfal de suas congêneres parisienses. Para ofuscar o brilho da estrela negra Florence Mills, que tanto furor está fazendo em Paris, a nossa companhia de pretos dispõe de nada menos de três artistas cada qual mais interessante: Rosa Negra, Dalva Espíndola e Jandira Aymoré.³¹⁶

Outro elemento a aproximá-las é sua necessidade de cotejar ao espetáculo Ba-Ta-Clan. Como vimos, Freire Junior já no primeiro ato de sua Revista declara o que o público iria assistir. Mesma preocupação da Companhia Negra de Revistas como bem lembra o historiador Orestes Barbosa ao afirmar que a plateia ficara satisfeita com o espetáculo, pois o associava “ao que era definido pelo gênero Ba-Ta-Calan.”³¹⁷

Todavia, mais adiante, as notícias sobre “Café com Leite” faziam referência exatamente a figura exótica de Ascendina, pois como o próprio autor da peça nos informa, a atriz era um típico “carvão nacional”. Dessa maneira, Freire Junior lidava no campo do imaginário coletivo que estava se constituindo na cidade carioca entre o público que frequentava o Lírico e o Glória³¹⁸ para se referir ao papel representado pela bailarina Mariska.

³¹⁵ Notícia *apud* BONGIOVANNI, L. *Entre Modernidades Desarticuladas, Tradição e Nação: Uma Análise dos Textos Autorais e das Encenações da Companhia Negra de Revistas – Rio de Janeiro, 1926*. 275fl. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Seropédica. 2015, p. 160.

³¹⁶ “Notícia”, *Jornal do Brasil apud* BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, p. 162.

³¹⁷ BARROS, O. *Op. cit.*, p. 118.

³¹⁸ Luca Bongiovanni nos lembra que havia uma relação próxima entre artistas e público respaldada por uma boa aparência dos primeiros o que seria pouco provável no caso de Ascendina por causa de se tez mais escura. “De fato, muitos eram também os homens, mais ou menos ricos e mais ou menos casados que, até as altas horas depois do espetáculo, esperavam que as vedettes, as atrizes e as coristas saíssem do teatro com a esperança de olhá-las, aplaudi-las e, quem sabe, conhecê-las. Estas figuras masculinas, obcecadas pela beleza das atrizes, se tornaram conhecidas como “garibus”, *apud* BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, p.166.

Após ser aprovado pela censura policial, em 25 de fevereiro de 1926, e sofrer algumas alterações indicadas pelo censor na parte textual da peça³¹⁹, a Revista “Café com Leite” estreou no Teatro São José, em 26 de fevereiro, e permaneceu em cartaz até 7 de abril, em ritmo de duas sessões diárias incluindo quatro matinês. Após sua *première* algo comum entre os comentários acerca do espetáculo fora a exuberância do guarda-roupa e cenário. De forma taxativa, em sua grande maioria os articulistas teatrais destacaram “a condução acertada”, a “desenvoltura e vivacidade” e uma “interpretação contundente” dos atores da Companhia para o sucesso da Revista.³²⁰

Além disso, um comentário se tornou interessante à percepção do público presente no teatro São José: “[...] como revistógrafo do Rocio, conhecedor seguro do paladar das platéias populares, o autor do "Café com Leite" é um vulto singularmente notável. *Tentasse, entretanto, o Sr. Freire Junior escrever para um público menos heterogêneo, o que vale dizer: mais exigente, e teríamos a impressão mais viva [...]*”.³²¹

Esta notícia foi veiculada logo após a estreia da Revista pelo jornal *O Imparcial* e tomou posição contrário à Revista. Para o articulista da coluna “Artes, Músicas, Cinemas e Teatros” Freire Junior não deveria escrever uma Revista teatral pois seu principal mérito era ser músico, “um poeta”. Posição contraditória, pois, o mesmo jornalista termina sua matéria afirmando que “Café com Leite” era um dos “melhores trabalhos” do revistógrafo propenso “a vida longa”. Contudo, esta ambiguidade jornalística teve sua origem no incômodo provocado pela heterogeneidade do público presente na *première* do dia 26 de fevereiro. Se a Revista possuía “flagrantes de auto e baixo relevo” para agradar a este público diversificado³²², suas mensagens se tornam multiformes e polifônicas ampliando as possibilidades de serem interpretadas pelo público. Dessa forma, ao colocar em cena a representação mestiça de uma mulata e a “caricatura” de um “carvão”, mulher negra e “afetada”, a revista-charge “Café com Leite” possibilitava a seus espectadores reafirmarem suas identidades e diferenças, frente a símbolos nacionais, como a mulata e uma mulher negra, que lhes eram comuns, cotidianamente, nas ruas e nas cozinhas de suas casas.

³¹⁹ Na parte textual que consultamos e digitalizamos é possível identificar cortes em frases ou palavras que os censores julgassem impróprias. A revista foi aprovada pelo censor, em 25 de fevereiro de 1926.

³²⁰ “Café com Leite”. *A Noite*, n.º. 05125, 27 de fev. de 1926, 7fl. “As Primeiras”. *O Imparcial*, n.º. 04497, 27 de fev. de 1929, 12fl. “São José”. *Jornal do Brasil*, n.º. 00050, 27 de fev. De 1926, 12fl. “São José”. *O Paiz*, n.º. 15105, 27 de fev. de 1926, 5fl.

³²¹ “As Primeiras”. *O Imparcial*. n.º.04497, 27 de fev. de 1926, 12fl. [Grifo meu]

³²² Tiago de Melo Gomes, através de suas fontes, conseguiu determinar que o sucesso de companhias de teatro de revista como um todo era sustentado não apenas por um público de baixa renda, mas por um público diversificado como vimos no segundo capítulo deste trabalho.

Embora a preocupação de Freire Jr. tenha sido usar em sua Revista danças, músicas e um símbolo afro-brasileiro – a mulata – para atrair a atenção do público, não deixou de reproduzir a imagem social de um país que queria se ver *mestiço*. Por isso, mesmo levando-se em conta o hábito dos frequentadores de teatros cariocas assistirem atores brancos pintados de preto e a apresentação de *black-girls*³²³, para eles os “negros” tinham seu lugar marginal na sociedade como testemunhou Pixinguinha:

As gravadoras foram ficando mais comerciais e estavam preocupadas em explorar o gosto do público. *Mas o negro não era aceito com facilidade*. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor, porque eu nunca abusei. *Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro [...]*.³²⁴

Dessa maneira, Freire Jr., através de uma tradição moderna definia implicitamente nos quadros de sua Revista – “Câmara” e “Cozinha Brasileira” – a defesa da mestiçagem, uma vez que era um homem branco originário da classe média carioca. Situação que mais uma vez nos reporta às imagens construídas por “Tudo Preto”. Tanto Tiago de Melo Gomes quanto Luca Bongiovanni afirmam em seus trabalhos que em “Tudo Preto” a mestiçagem não foi tema explícito dos quadros escritos por De Chocolat, ao contrário, o autor defendia a ideia de uma “brasilidade negra” em que a cor negra era relativa à cor da “raça”. Com isso, a Revista de estreia da companhia Negra de Revistas situava os “negros” como sujeitos de sua história e sua cultura como fatores da nacionalidade. Portanto, Henrique Dias, Cruz e Souza, entre outros, eram símbolos do “orgulho negro”.³²⁵

Contudo, lendo a Revista “Café com Leite” não se tem esta mesma impressão deixada pelo texto de De Chocolat. Primeiro, porque Freire Jr. ao usar as duas atrizes Otilia Amorim e Ascendina Santos (“estilizada” por Mariska), condicionou as duas a situações negativas. Felismina, mulata interpretada por Otilia, era uma mulher livre que circulava pelas ruas do Rio de Janeiro sem nenhum problema e por isso escolhia seus parceiros no crime e na vida. Aparece na Revista em situações no mínimo comprometedoras, como no quadro “Quarto de Tio Sam”, onde tenta roubar o dinheiro, mas sem sucesso.

³²³ “No próprio ano de 1926, a Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José ostentava 36 *girls* (nova denominação das coristas), ao lado de outras 10 que eram denominadas, especificamente, *Black-girls*. Sendo essa uma seção das companhias eram voltadas, basicamente, para atrair a plateia ao teatro através do apelo feminino”. *Op. cit.*, pp. 289-290.

³²⁴ FERREIRA, J. B. B. *Apud* MOURA, R. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. *Secretaria Municipal de Cultura*. Divisão de Editoração. (PDF). 1995. [Grifo meu].

³²⁵ GOMES. T. de M. *Op. cit.*, p.304. BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, pp.203-206.

Em segundo lugar, a personagem negra *Ascendina*, ao surgir no quadro “Câmara” e na cançoneta franco-brasileira *Ascendina Fait Sa Rentrée*, parece ter sido criada para produzir um efeito cômico no público, pois como veremos mais adiante, a “estrela negra” nada mais era do que uma “sátira” da verdadeira Ascendina Santos. Ou seja, através do efeito cômico, as diferenças demarcadas a partir da performance da atriz branca tomavam os negros como ignorantes e incapazes de assimilar a cultura branca, como é sugerido por um articulista do jornal *O Imparcial*, ao se referir ao jeito e ao efeito da fala da personagem: quando a personagem falava abria-se uma “ferida nos ouvidos”.³²⁶

A caricatura de Ascendina Santos na Revista “Café com Leite” nos informa uma situação ambígua das modernidades nesse teatro: Primeiro, associando elementos afro-brasileiros a signos da modernidade, opta-se por transferir para a Mulata de “boa aparência” a ideia de uma modernidade enegrecida.³²⁷ Segundo, ao descolar a mulata da “negra”, situaram esta última em condições de inferioridade racial, tornando-a incapaz de expressar imagens positivas destes sujeitos.³²⁸ Assim, mesmo em um momento de consumo em massa de bens simbólicos afrodiáspóricos e nacionais³²⁹, é possível aferir nas reportagens sobre a exibição de Mariska as dificuldades impostas a artistas negros naquele período. Ascendina, a estrela negra do Carlos Gomes, *estilizada*, de volta de Paris, dança o “charleston”, no palco do São José, com um êxito notável, sendo obrigada a bisar, todas as noites. De acordo com o colunista teatral do jornal *O Imparcial*, de 2 de fevereiro de 1926, Mariska defendeu *brilhantemente* a Ascendina.³³⁰

O que representaria “defender brilhantemente”? Nesse caso, levando-se em consideração a performance da verdadeira Ascendina Santos³³¹ (que detalharemos mais a frente), no dizer de Freire Junior através da fala do personagem *Zé Malandro*, significaria requebrar as “banhas”, mexer os quadris e ser capaz de dançar um verdadeiro maxixe ou

³²⁶ “As Primeiras”. *O Imparcial*. nº.04497, 27 de fev. de 1926, 12fl.

³²⁷ *Idem. Ibidem*, pp. 287-374.

³²⁸ Freire Junior ao escrever sua revista a insere dentro do mesmo ambiente em que se fazia parte os debates raciais no Brasil, como argumentamos no capítulo anterior. Como o próprio nome da peça supõe dizer “Café com Leite” uma mistura perfeita, ou seja, positividade da mestiçagem e sua associação como a própria imagem do Brasil.

³²⁹ A produção cultural dos povos da diáspora africana envolveu música, dança, e performance corporal como veículo de sua expressão. DOMINGUES, P. Este Samba Selvagem. In: DOMINGUES, P.; GOMES, F. S. *Da Nitidez e Invisibilidade: Legados do Pós-Emancipação no Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. GILROY, P. *O Atlântico Negro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. GOMES, T. de M. *Op. cit.*, pp. 288- 293.

³³⁰ “Café com Leite”. *O Imparcial*, nº. 04500, 02 de fev. de 1926, 8fl.

³³¹ O Sucesso de Ai Zizinha no Carlos Gomes. *O Jornal*, n. 02177, 20 de fev. De 1926, 11fl. Ai, zizinha. *A manhã*, n. 00452, 7 de jun. de 1927, 8fl.

ainda um samba, neste caso dançaria uma autêntica dança “selvagem”, um *Charleston*. Como podemos verificar no quadro “Câmara” quando Zé Malandro se encontra com Ascendina:

Zé Malandro: Eu só acredito, crioula, quando você *sapecar um samba dos nossos e desmanchar as banhas naquele schimmy africano* que tanto impressionou o nosso amigo João Segreto! Meu Deus, até a catinga da crioula virou “petit chili” [Grifos meus].

[Ascendina dança com Professor Duque, um maxixe discreto, mas Zé Malandro consegue pegar a nega e dança um maxixe brasileiro com ela].

Zé Malandro: É ela mesmo! Senti o peso da banha!

A performance da atriz, certamente, deve ter semelhante plástica para que o colunista pudesse de forma convincente apreciar sua exibição. Todavia, em outra reportagem, é possível encontrar outro motivo para que a bailarina obtivesse êxito durante a estadia em cartaz da Revista: “o record de gargalhada”.³³² Através da comicidade empregada em sua representação, Mariska imprimiu a sua personagem um código capaz ao mesmo tempo de ser reconhecido pela plateia, como também, ser um marcador de diferença, pois a atriz negra Ascendina Santos seria compreendida apenas pela caricatura estilizada (de uma mulata/negra) e não pelas suas qualidades estéticas e cênicas.

Se torna, dessa forma, impossível pensar que um público conhecedor da verdadeira atriz do Carlos Gomes pudesse não ser levado ao riso diante a imagem de uma mulher de “muita graça”³³³, branca, cintura fina e belas pernas se fazendo passar por uma “negra carvão” e gorda.

3.2. “Ascendina, Uma Atriz Negra Que Agitou o Meio Teatral”

Toda essa discussão anterior sobre a representação de Ascendina Santos na revista-charge de Freire Junior serviu ao argumento de que por conta da presença teatral da figura fenotípica da mulata, carregada de estereótipos que a acompanham desde o surgimento da escravidão em terras brasileiras³³⁴, a representação de uma personagem negra ficou restrita às

³³² Café com Leite. *A Manhã*, nº. 00058, 6 de mar. de 1926, 5fl. Café com Leite. *Correio da manhã*, nº. 09539, 24 de mar., 4fl.

³³³ Café com Leite. *A Noite*, nº. 05128, 2 de fev. de 1926, 5fl.

³³⁴ Compreendemos que o termo estereótipo produz e fixa identidades contraditórias, mas que não vivem fora de um campo de significados. XAVIER, G. Entre Personagens, Tipologias e Rótulos da “Diferença”: A Mulher escrava na ficção do Rio de Janeiro no Século XIX. In: XAVIER, G. (org.). *Mulheres Negras no Brasil no Brasil Escravista e do Pós-Emancipação*. São Paulo: Selo Negro. 2012, pp. 67-83. SANTIAGO, S. *Tal Conceição, Conceição de Tal: Classe, Gênero e Raça no Cotidiano de Mulheres pobres no Rio de Janeiro das Primeiras Décadas Republicanas*. 2006, 144fl. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2006.

peças de “boa aparência” capazes de cair no agrado do público. O consumo de bens culturais afrodiáspóricos pela cultura de massa carioca não apenas positiva essa presença.³³⁵

A representação da negra Ascendina Santos de forma estilizada e caricatural reforça a ideia de que os negros representados pelo Teatro de Revista continuavam seguindo um modelo racista de todas as épocas em que seriam reproduzidas imagens sexualizantes, no caso da mulher, e, invariavelmente, malandro ou pernóstico no caso do homem. Poderiam ainda possuir fenótipos racializadores como tamanho da anca, lábios grossos, cabelo crespo ou nariz largo. Dessa forma, os personagens negros seriam reduzidos a um pequeno grupo de características fixas e estáticas entendidas como essenciais daquele grupo que está sendo representado.³³⁶

Mas quem era essa atriz negra que se tornou a maior “novidade do teatro popular em 1926”?³³⁷ Por que, apesar de seu pioneirismo em termos da representação de um papel por uma artista negra naquele ano³³⁸, sua trajetória não faz parte da maioria dos trabalhos acadêmicos sobre o teatro de Revista?³³⁹ O que estaria por trás de uma quase ausência de memória arquivística sobre a atriz nos principais arquivos do Rio de Janeiro?³⁴⁰ Apesar de parecerem simples, as questões levantadas podem oferecer valiosas reflexões sobre raça, gênero e classe como estamos argumentando até aqui. A trajetória de Ascendina Santos lança luzes sobre a tentativa de ascensão social por parte de indivíduos de cor no meio artístico e as lutas diárias que deveriam travar para conquistarem status de igualdade artística e social.

A partir da influência europeia na produção dos grandes espetáculos, passou-se a valorizar a presença feminina nas peças. As atrizes ganharam terreno com os seus nomes despontando nos proclames das companhias. O público passou a frequentar o teatro não só para se divertir com a comicidade natural das Revistas, mas também se deleitar com a beleza,

³³⁵ A produção cultural dos povos da diáspora africana envolveu música, dança, e performance corporal como veículo de sua expressão. DOMINGUES, P. Este Samba Selvagem. In: DOMINGUES, P.; GOMES, F. S. *Da Nitidez e Invisibilidade: Legados do Pós-Emancipação no Brasil*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. GILROY, P. *O Atlântico Negro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012. GOMES, T. de M. *Op. cit.*

³³⁶ PINHO, P. S. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 78.

³³⁷ “Ai, Zizinha!...”. *A Noite*, nº. 05087, 18 de jan. de 1926, 7fl.

³³⁸ Antes mesmo da Companhia Negra de Revista ser composta por De Chocolat, em abril de 1926, em janeiro Ascendina já está em cena no teatro Carlos Gomes na peça “Ai, Zizinha!...”, de Freire Junior.

³³⁹ Apenas Oreste Barbosa dedicou poucas folhas de seu livro *Corações de Chocolat*. Os trabalhos de Tiago Gomes e Luca Bongiovanni trouxeram breves comentários sobre a atriz. Nem mesmo Salvyano Cavalcanti, Mário Nunes, Bricio de Abreu e Delson Antunes, que procuraram descrever os principais acontecimentos teatrais do Brasil, não citaram sequer o nome da estrela negra do Carlos Gomes.

³⁴⁰ Após à qualificação, em agosto de 2015, passamos a fazer uma pesquisa na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional (Delegacia de Costumes e Diversões Públicas e Catálogo Onomástico do Correio da Manhã) e na Fundação Nacional de Artes – Funarte em busca de registros textuais e iconográficos sobre a atriz Ascendina Santos mas não conseguimos localizar nenhum registro sobre ela. As fontes que usaremos são as reportagens nas colunas teatrais.

a elegância e os corpos a mostra. “O apelo erótico mais explícito ganhou força nos espetáculos. A nudez de seios e braços das francesas empolgou as plateias e logo foi copiada pelas artistas locais”.³⁴¹ Em meio a esse desejo pelo novo, vejamos como nossa personagem surge em meio a isto.

As primeiras notícias sobre a Revista “Ai, Zizinha!...” começaram a circular na imprensa em 3 de janeiro de 1926, e até a sua estreia, em 15 de janeiro³⁴², nenhuma delas incluía o nome de Ascendina.³⁴³ Porém, um dia antes de sua estreia, o jornal *A Manhã*, em sua coluna “Nos Teatros”, publicava o nome de uma atriz que certamente devia ser ela.

A burleta-revista de Freire Junior, com números de J. Freitas – Ai, Zizinha! – subirá a cena no Carlos Gomes, amanhã. Nela estrearão Manuela Matheus e Ivo Lima. A sua distribuição é a seguinte: a Suicida, Lili; Salomé e Foliona, Manoela Matheus; Maria Luiza, depois Zizinha, Priscila Silva; Balbina, a Baiana do Mercado, Carnavalesca, Julio Vidal; A elegante, Rosa, A moda, a flanela portuguesa, Marina de Souza; a melindrosa, Pala de Seda, Julia; Carnavalesca, Carmem Lobato; Casemira Ingleza, o garoto, Georgina Teixeira; Teatro antigo, Rasgado e Zé açougueiro, Humberto Miranda; Paulinha, Carnavalesco, Bevildo de Freitas; Um caipira, Cine-Teatro, Palbeach, Pedro, Um amigo, maestro, Horacio Guimarães; *Jaboticaba*, *Clementina Silva*; Melindrosas, Foliões carnavalescos, Roceiros, Poulares, etc.³⁴⁴

A reportagem, tomada em conjunto com outras notícias, em diversas colunas, nos dias 13 e 14 de janeiro, incluía no elenco da Revista “Clementina Silva”, no papel de Jaboticaba. A princípio, levando-se em conta o nome da personagem “Jaboticaba” seria natural pensar que mais uma vez lidávamos com o uso de homens em travesti (*black-girls*) ou atrizes brancas em papéis fenotípicos. Todavia, novas informações sobre o espetáculo começaram a elucidar este caso. Após a estreia, no dia 19 de janeiro, surge *Ascendina Santos* no papel de Jaboticaba, e não mais Clementina Silva.³⁴⁵

Mas o que levaria, em curto espaço de tempo, a atriz a assumir o nome artístico de Ascendina Santos?

³⁴¹ ANTUNES, D. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 2004, p. 54.

³⁴² “Ai, Zizinha!...”. *Jornal do Brasil*, nº. 00003, 3 de jan. de 1926, 30fl. “Ai, Zizinha!...” *A Manhã*, nº. 00015. 4fl. “Ai, Zizinha!...”. *A Noite*, nº. 05080, 11 de jan. de 1926, 7fl.

³⁴³ “Ai, Zizinha!...”. *Jornal do Brasil*, nº. 00008, 9 de jan. de 1926, 11fl. “Ai, Zizinha!...”. *O Jornal*, nº. 02169, 10 de jan. de 1926, 15fl.

³⁴⁴ “Ai, Zizinha!...”. *A Manhã*, nº. 00015, 14 de jan. de 1926, 4fl. “Ai, Zizinha!...”. *Anoite*, nº. 05082, 13 de jan. de 1926, 7fl. Em uma entrevista da atriz Priscila Silva que faria o papel da “mulatinha” Zizinha a Mário Nunes em momento algum foi comentado o nome da atriz negra, apenas afirmou que seus companheiros estavam estudando os papéis. Ao final o colunista de Palcos e Telas conseguiu verificar no elenco da Companhia o nome de Clementina Silva, em “Ai, Zizinha!...”. *Jornal do Brasil*, nº. 00012, 14 de jan. de 1926, 11fl. “A Primeira de Amanhã de “Ai, Zizinha!...””.

³⁴⁵ “Ai, Zizinha!...”. *A Noite*, nº. 05087, 18 de jan. de 1926, 7fl.

“Ex-cozinheira de trivial”, Ascendina foi descoberta por Pascoal Segreto empresário da companhia Carioca de Burletas do Teatro Carlos Gomes.³⁴⁶ Em torno dela foi construída a imagem estereotipada da empregada, “que expressava um pensamento comum da virada do século XIX para o XX”³⁴⁷, a qual os homens achavam que tinham livre acesso a seus corpos por julgarem social e racialmente inferiores. Será que Clementina Silva possuía consciência deste preconceito envolvendo sua condição feminina, racial e de classe? Teria assumido o nome Ascendina? Ao se colocar em um campo ambíguo cozinha/palco, subvertia ou reforçava as hierarquias raciais e as representações dos negros no universo do entretenimento?

Percorrendo os livros de Mário Nunes, Silvyano Cavalcanti, Delson Antunes e Brício de Abreu que trazem várias reportagens (inclusive com fotografias) sobre companhias, artistas e espetáculos, não encontramos qualquer menção a artistas negros atuando.³⁴⁸ Mesmo Cavalcanti e Nunes, em seus anuários teatrais, não deram destaque à primeira atriz negra a se apresentar em um palco do Rio de Janeiro. Apesar disso, a aparição de Ascendina Santos, sem nenhum tipo de promoção empresarial ou apadrinhamento, conseguiu, através de seu talento, chamar a atenção para a capacidade de atores negros atuarem para além da função de músicos e arlequins.³⁴⁹

Por isso, Ascendina despertou a atenção do público e colunistas, a princípio por ser negra e depois por reunir habilidades performáticas que críticos teatrais debitavam a atrizes do naipe de Otília Amorim, Margarida Marx, Ítala Ferreira, Araci Cortez e Pepa Ruiz. A surpresa e espanto provocado por sua atuação evidencia a contradição em que vivia o público carioca, dos setores médios aos mais elitizados, dos anos 1920. Por um lado, encontravam-se desejos por consumir produtos da modernidade europeia, muitas vezes associados ao mundo afro-americano. E por outro, acostumados com os *blackfaces*, não esperavam que uma mulher

³⁴⁶ “Crônicas Benjamin Costallat”. *Jornal do Brasil*, nº. 00087, 11 de abr. de 1926, 5fl.

³⁴⁷ PEÇANHA, N. B. Para todo o serviço: as empregadas domésticas em Cançonetas n’O Rio nu (1898-1909). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011, p.3. (PDF). Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655465_ARQUIVO_Paratodooservico-asempregadasdomesticaspresentesnoRioNu-NataliaBatistaPecanha.pdf. Acesso em: 1 de fev. de 2016.

³⁴⁸ PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado: vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. ABREU, B. *Esse Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963. ANTUNES, D. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. NUNES, M. *40 Anos de Teatro 1921-1925*. 4. v. Serviço Nacional de Teatro, 1956.

³⁴⁹ Nos casos de Músicos como Sinhô e João da Baiana, muito de sua popularidade se deve às ligações que esses tinham com pessoas importantes do Rio de Janeiro como José do Patrocínio Filho, Francisco Guimarães e o Senador Pinheiro Machado. ALENCAR, E. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. GARDEL, A. *O Encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996. GUIMARÃES, F. (Vagalume). *Na Roda do Samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. A aparição ainda é singular se comparada com atuação de De Chocolat, que ator de ofício, se apresentou na França e montou sua própria companhia no Brasil. BARROS, O. *Op. cit.*; GOMES, T. de M. *Op. cit.*; BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*; SUSSEKIND, F. *O Negro como Arlequim: Teatro e Discriminação*. Rio de Janeiro: Anciamé, 1982.

negra oriunda da cozinha pudesse ser capaz de se apresentar em um palco de teatro no mesmo patamar que habituais estrelas brancas e mulatas claras.

Não por acaso, a coluna “Da Plateia” do jornal *A Noite*, em 16 de janeiro, revela à cidade do Rio de Janeiro, exatamente, o que não esperavam ver.

A interpretação teve o concurso inteligente e esforçado das senhoras Priscila Silva, Marina de Souza, Júlia Vidal, Carmem Lobato e Georgina Teixeira e dos atores Manoelino Teixeiras, Humberto Miranda, Ary Vilanna, Horácio Guimarães, Pedro Celestino, B. de Freitas, etc. além da interessante atriz Manoela Matheus e do correto ator Ivo Lima que estreavam no elenco, com sucesso.

Quem, porém, agitou verdadeiramente a plateia arrancando-lhe os aplausos mais ruidosos e provocando-lhe *estrepitosas gargalhadas*, foi a senhora Ascendina dos Santos. *Foi uma estreia, por assim dizer, imprevista*, mas de um êxito absoluto. A senhora Ascendina dos Santos deverá, talvez, ter sido alvo dos melhores aplausos da plateia, por ser uma atriz de cor preta. Mas seria injusto insinuar que além da sua cor, não dispõe a futura “estrela” de outros recursos para impor-se à simpatia do público.

Dançando, cantando, contracenando, a senhora Ascendina mostrou possuir uma decidida vocação para o palco, o que foi facilmente compreendido pela plateia que a obrigou a bisar todos os seus números, crismando-a logo, de Miss Harry Wills. As manifestações estenderam até o palco, onde as suas colegas distribuíram também com ela as flores que lhes atiraram os seus admiradores.

Fez bem a Companhia Carioca de Burletas em contratar a senhora Ascendina dos Santos. Essa ao menos é uma “estrela” que nada fará empalidecer[...].³⁵⁰

O articulista se mostra surpreso pela capacidade que Ascendina possuía não só por que dançava, cantava, interpretava e contracenava, mas porque, além de ser negra, tinha “outros recursos” para conquistar o público. E mesmo assim, não deixou de ironizar e ridicularizar a popularidade “imprevista” da negra ao mencionar as flores lançadas ao palco no fim do espetáculo, destacando para isso, sua cor do meio feminino branco que a circulava.

Certamente o que despertou esta reação no cronista, foi a possibilidade de uma artista negra como Ascendina representar uma ameaça às hierarquias raciais e de classe ao conseguir roubar aplausos de vedetes já conhecidas do público como Priscila Silva, Marina de Souza, Júlia Vidal, Carmem Lobato e Georgina Teixeira. Além disso, Ascendina Santos provocou na plateia e no crítico a sensação de não estarem diante uma mulata com sua “característica sexual” debitada aos afro-brasileiros³⁵¹, mas diante uma “negra” e “artista”.

Nesse sentido, *O Jornal*, em sua coluna “Teatro, Música e Cinema”, traz uma reportagem ainda mais explícita quanto ao incômodo racista causado pela presença da atriz negra.

³⁵⁰ “Ai, Zizinha!...”. *A Noite*, nº. 05085, 16 de jan. de 1926, 7fl. [Grifos meus].

³⁵¹ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, 3. cap.

A "estrela-preta" da Companhia Carioca, que ora trabalha no Carlos Gomes, estreou auspiciosamente e *pós no chinelo muitas "colegas" do cartaz*.

A Clementina, se continuar na carreira que abraçou está com o futuro feito e a vida ganha. O seu empresário, mais dia menos dia, terá que aumentar-lhe os vencimentos e sujeitar-se a todas as imposições da "mascote" descoberta pelo feliz autor do "Luar de Paquetá".

A estas horas a Clementina não quererá mais lidar com panelas e panos de cozinha, as suas "comidas" serão outras, enquanto o "C. Bento" garantir a zona...

Adeus "mulatas" e adeus "pretinhas dos tempos da "Capital Federal" e da "Meia Noite e Trinta". Os revistógrafos que escreverem para o Carlos Gomes, terão o cuidado de fazer papéis-carapuça, para a Clementina Silva, que absolutamente não teme confrontos "desde o Amazonas ao Prata", "do Rio Grande ao Pará...

É possível que depois do Carnaval apareça no Cartaz do popular teatro da praça Tiradentes, a revista "Ai, João!" – desempenhando Clementina Silva os principais papéis.

*Verdade, verdadeira, é que a "estrela-preta" está na ordem do dia e, queira ou não queira, já está fazendo parte do "Sistema Planetário" da nossa ribalta.*³⁵²

Como se vê, o comentário de *O Jornal* por trás dos irônicos elogios e projeções futuras à carreira de Ascendina, representa dois lugares antagônicos entre os quais se coloca Ascendina Santos, a cozinha e o palco, o estereótipo estigmatizado da profissão de serviçal e a condição de artista. Em outras palavras, a reportagem mantém um discurso racista e de forte conservadorismo social diante uma artista negra que estava se tornando popular.

A inesperada atriz, apesar de se tornar mais comentada do que as tradicionais estrelas do elenco da Revista, não chegou a obter um sucesso duradouro, mas teve sua imagem utilizada de forma cômica pelos empresários para atrair o público. Se antes nos jornais ao longo da temporada os nomes de Manuela Matheus e Priscila Silva eram escritos em negrito e em caixa alta³⁵³, após sua aparição, a imagem de Ascendina foi estampada no jornal *A Noite* em 1 de fevereiro de 1926, acompanhada pelo apelido dado por Mário Nunes a ela – “Clara Branca das Neves”³⁵⁴.

³⁵² “A Estrela Preta” do Teatro Carlos Gomes. *O Jornal*, nº. 02175. 17 de jan. de 1926, 15fl. [Grifos meus].

³⁵³ “Ai, Zizinha!...”. *Jornal do Brasil*, nº. 00017, 20 de jan. de 1926, 26fl. “[...]tudo acaba em uma grande sambada em que a já famosa Ascendina se desmancha toda, matando na cabeça as mais famosas maxixeiras dos nossos teatros. BARROS, O. *Op. cit.*, p.32.

³⁵⁴ Após ter sido apelidada por Mário Nunes de “Clara Branca das Neves”, vários jornais anunciavam a presença de Ascendina nos espetáculos através deste termo. Cf. Carlos Gomes. *A Manhã*, n. 00039, 11 de fev, de 1926, 4fl. A Estrela Preta do Teatro Carlos Gomes. *O Jornal*, n. 02175, 17 de fev. de 1926, 15fl. As Primeiras. *O Imparcial*, n. 04497, 12fl.

Minha gente, eu não 'stou sopa, não!



Desde que apareci no teatro **CARLOS GOMES**, na revista de **FREIRE JUNIOR**, com números de **J. FREITAS**

Ai, Zizinha!...

tem sido um tal de esgotar lotações !
Tambem a **AI, ZIZINHA** faz rir tanto! E que, linda musica!

O quadro das grandes sociedades carnavalescas é mesmo um delirio !

Os **DEMOCRATICOS**, por *Persilla Silva e Horacio Guimarães*.
Os **FENIANOS**, por *Manoela Matheus e Manoelino Teixeira* e os **TENENTES**, por *Carmen Lobato e Pedro Celestino* electrizam a platéa do **CARLOS GOMES**.

Qual entrará hoje em primeiro, segundo ou terceiro lugar? A sorte na ocasião da entrada, decidirá...

Emfim, a AI, ZIZINHA é o grande sucesso theatral do momento !

Branca das Neves

Figura 5 – Jornal A Noite 01/02/1926.

A propaganda do jornal procurou despertar no leitor as sensações prazerosas do riso e racialista ao contrapor a imagem da “mulher negra” a termos adjetivados que confirmavam sua condição de inferioridade dentro das hierarquias sócio-raciais e teatrais daquela sociedade. Por isso, ao tentar ultrapassar este lugar social, Ascendina Santos acabou sendo alvo de ironias racistas na imprensa.

Esta e outras reportagens se referiam à cor da atriz de forma irônica usando de termos como “empalidecer”, “clara”, “Branca”, “neve” ou ainda de expressões como “Ah! gente de cor, quando dá para a coisa, dá mesmo”. Assim, se para Otilia Amorim os colunistas usavam de termos para esconder a origem étnica da atriz como já foi dito no início de capítulo, no caso de Ascendina a intenção era destacar o caso excepcional que ela representava, ser uma atriz e ser negra.

Dessa maneira, mesmo que Tiago de Melo Gomes e Luca Bongiovanni concordem que o sucesso de produtos afro-brasileiros tenha se dado por conta do aproveitamento das tradições populares pela cultura massificada e de suas relações com a modernidade, a forma como repercutiu as apresentações de Ascendina Santos mostram que havia muitos limites a este aproveitamento, especialmente, quando envolviam indivíduos de cor negra. Pois utilizar um ator não negro com o rosto pintado era muito mais tranquilizador do que aceitar que não havia distinções entre brancos e negros.

Assim, mesmo noticiando o impacto teatral da atriz negra sobre as companhias cariocas, o articulista da Revista *Para Todos* levanta dúvidas sobre a competência e a qualidade não só da atriz, mas em geral de atores negros brasileiros.

O bom sucesso de Ascendina Santos, no Carlos Gomes, perturbou um pouco o mundo teatral. Cada diretor de elenco se achou na obrigação de por, entre as suas artistas, raparigas pretas. [...] Os jornais publicaram, por troça, louvores à revelação escura. E, por que, há pouco, triunfará em Paris, uma trupe da mesma cor, houve a réckame fatal... todos se esqueceram de que a trupe aparecida em Paris, formada de verdadeiros artistas, ia dos Estados Unidos, onde há teatro negro para a sociedade negra. As mulheres vestiam com elegância, dançavam com graça, cantavam com inteligência. Quanto aos homens, basta que se lembre que um deles era Douglas, aqui trazido por Madame Rasimi. Não se viam lá os fenômenos atraídos aos nossos palcos, cheios de cicatrizes pelos braços e pelas pernas, sem dentes, sem voz, movendo-se ao jeito de fantoches mal-acabados... ou mal começados[...].³⁵⁵

Naturalmente, a constatação de que havia um entendimento plausível à presença negra nos teatros cariocas, era justificada em certa medida, pela crença de que os negros norte-americanos possuíam um passado que os qualificava a arte, enquanto “nossos negros” carregavam as marcas da escravidão. Novamente a questão da “boa aparência” surge como marcador das diferenças, incluindo uns e excluindo outros.³⁵⁶

Um dos jornalistas que mais se sentiu incomodado com a espontaneidade e graça com que Ascendina conquista o público que a assistia fora Mário Nunes³⁵⁷, dedicando a ela em suas colunas termos fortemente racistas “azeviche”, “dança selvagem” e “clara Branca das Neves”. Segundo Mário Nunes, em seu primeiro comentário a respeito da Revista “Ai, Zizinha!...”, em 16 de janeiro daquele ano, a presença de Ascendina era justificada por causa do interesse de Freire Junior em “aumentar a comicidade” de sua Revista.³⁵⁸ Como se vê, neste primeiro comentário do articulista do *Jornal do Brasil*, a presença de uma negra não passava pelos critérios artísticos da atriz, mas por uma necessidade cênica – comicidade.

Em meio a um misto de inquietação e surpresa, Nunes seria surpreendido pela performance da atriz:

³⁵⁵ “Ascendina Santos”. *Para Todos*, nº. 00384, 24 de maio de 1926, 38fl. O Globo *Apud* EFEGÊ, J. *Ascendina, Uma Negra Que Agitou o Meio Teatral*. O Globo, 22 de maio de 1974, 30fl.

³⁵⁶ Com suas devidas proporções, neste caso, são exemplares os estudos de Luca Bongiovanni, Rebeca Pinto e Orlando de Barros sobre De Chocolat e a Companhia Negra de Revista. Para estes autores a proposta de um Teatro Negro por parte de De Chocolat esbarrava em uma linha espessa entre a representação teatral por um artista negro e o racismo em vigor na sociedade brasileira e no universo teatral. BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*; BARROS, O. *Op. cit.*; PINTO, R. N. O. *De Chocolat: Identidade Negra, Teatro e Educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. 177fl. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Educação. Niterói, 2014.

³⁵⁷ BARROS, O. *Op. cit.*, p.32. [Grifos meus].

³⁵⁸ *Jornal do Brasil*, nº. 00014, 19 de jan. de 1926, 11fl.

Esgotada as Lotações – Não duvida que o maior acontecimento teatral dos últimos dias é o colossal sucesso da burleta-revista carnavalesca – "Ai, Zizinha!...", letra e música de Freire Junior, no teatro Carlos Gomes. No domingo a Companhia Carioca de Burletas esgotou as lotações das três sessões. O teatro musicado popular tem, atualmente a preferência do público, preferência essa que se torna maior quando a peça tem graça e valor, como é o caso de "Ai, Zizinha!..." [...], além do mais, apresenta a maior novidade de 1926 - *Ascendina Santos, artista negra como azeviche, que canta, dança e representa de maneira que obtém fartos e calorosos aplausos da plateia.*³⁵⁹

Diante a popularidade da Revista, o articulista de "Palcos e Telas" teve que se entregar, ao menos, ao sucesso de uma atriz negra. Este triplo realce – clara, branca, neve – dado pelo teatrólogo do *Jornal do Brasil* intencionava ridicularizar à atriz Ascendina Santos atribuindo a ela qualidades pessoais que a tornavam capaz de executar uma performance próprias a pessoas de tez clara. Ou seja, opôs negritude e cor para ressaltar as qualidades da artista em meio aos estereótipos "de animalização que apagavam a humanidade da população negra".³⁶⁰

Desta forma, a figura de Ascendina Santos produzia um fenômeno semelhante ao que Martha Abreu e Suenn Caulfield identificaram em suas pesquisas sobre moral e sexualidade no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX³⁶¹, pois a cor da pessoa (personagem) aparece como subsidiária de qualidades pessoais, produzindo estereótipos raciais.

Neste sentido, passados quase um mês após a estreia no Carlos Gomes, Ascendina continuava fazendo sucesso e Mário Nunes guardou para o dia 13 de fevereiro uma de suas críticas mais diretas à Ascendina Santos, publicando uma possível entrevista dada por ela a revista *O Malho*. Desta vez, enquadrou a "personagem Ascendina Santos" de sua matéria nos moldes fenotípicos a que estava acostumado a comentar em suas colunas teatrais quando o assunto era o negro representado em um palco por qualquer ator branco.

O Malho, sempre atento aos assuntos referentes ao teatro, solicitou por intermédio do Sr. Gastão Tojeiro [...] uma entrevista da Exma. Sr.^a D. Ascendina Santos, salvadora daquela heterogênea troupe e, quiçá, do teatro nacional. Um telefonema gentil nos avisou: Mme. Ascendina vos espera, quarta-feira, ao meio dia, no seu bungalow do morro do Pinto. No dia e hora aprazados, lá estávamos. O bungalow só era no nome; a famosa artista explicou que aquela era a sua residência temporária, porquanto oscila entre a Tijuca e Copacabana, *um Ford e um Chevrolet, tudo posto à sua disposição por ardorosos paladinos do nosso teatro*, alguns de nacionalidade lusa. Depois de aconselharmos a aceitar os bungalows da Tijuca e de Copacabana, o Ford e o Chevrolet, iniciamos nossa palestra. Desejávamos saber como se fizera artista.

³⁵⁹ "Ai, Zizinha!...", *Jornal do Brasil*, nº. 00016, 19 de jan. de 1926, 17fl. [Grifos meus].

³⁶⁰ GIOVANA, X. *Op. cit.*, p.75.

³⁶¹ CAULFIELD, S. *Em Defesa da Honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Unicamp, 2000, pp. 109-14. ESTEVES, M. A. *Op. cit.*, pp. 21-82.

- *Uê, gente que bobage. Eu não me fiz, não sinhô, me fizeram.* Aonde é que o sinhô já viu argüem se fazê? Quem é bom já nasce feito... - Mas sentia algum impulso pelo palco? - Lá isso senti... Era hora de entrá e eu tava fazendo chiquê... “Seu” Tojero, então, chegou perto de mim. Me deu um impurço e eu entrei pelo parco...
 - Muito bem! E qual foi a sua primeira impressão? - Minha primêra impressão foi que eu tava acompanhando D. Julia à feira de sabbado na Praça da Bandêra. Aquele mesmo povaréu e aqueles mesmos *lusitanos, dando em cima da gente*... - E sempre que entra em cena não é vítima do ‘trac’?
 - Vítima de que, moço? Ou eu entendi má, ou o sinhô disse uma bestêra... Explicamos o que era o trac; ficou admirada, pensara em coisa muito diversa e afirmou que não era criatura de tracs. - Tou em cena como tou aqui; sei para quanto preste e tenho confiança em mim... O que eu gosto mais é da hora de dançá! A negrada fica maluca! Os branco pensava que nois não era capaz de fazê sucesso no parco, apezá de terem inzembro da Aracy e da Otia que, afiná de contas, *são meio lá meio cá*. Agora se convencêro. “Seu” Pinto do Ideá e do Recreio, já me tem mandado pra mais de cem recado... E eu nem causo! Sou fie e agardecida ao seu Tojero. Só saio do Carro Gome pra formá companhia própria, de que serei a ‘estrela’! Já convidei intê o Doutó Jacarandá para ‘estrela’.
 - Com que então, grandes projetos? - Mas de certo. Quero prová que os preto, no Brasil, são mesmo ali de fato! E vamo deixá dessa história de dizê que são só os portuguez que gosta da gente! Meu camarim, no triatro, veve cheio! É portuguez, é intaliano, é hispanhó e muito brasileiro... E não é perciso sê atriz... Quarquê cozinheira sabe muito bem disso! - O portuguez leva a fama... Daí o estrilo do João Luso... - Pois é. Não é só o ‘seu’ João Luso, são um magote deles, e muitos dos jorná; quem é que não sabe que os jornalista são a gente mais sem vergonha do mundo? - Obrigados! - E não lhes faço favô nenhum. Bom. Tá na hora de tomá a minha ducha... É servido? - Não, agradecido. Mas creio que ainda é cedo... - Ao contrário, tou atrasada. Minha manicura chega daqui a quinze minuto, o cabreiro daqui e meia hora e a modista num deve tardá... - Gratos à sua acolhisa... - De nada. Quando sai o artigo faz favo de levá lá no meu camarim. Ah! Espere um poço. Esperamos. Voltou com um retrato onde se lia: “A inlustrada redação do Maio, a umilde admiradora Açendina Santos”. Beijamos-lhe a mão e partimos.³⁶²

A suposta entrevista da atriz Ascendina Santos ao colunista Mário Nunes está recheada de elementos, que nos permitem dizer que a imagem criada pelo jornalista da atriz correspondia ao estereótipo da mulata e dos negros, de uma forma geral, representados pelo teatro de Revista carioca ao longo da década de 1920. É um dos documentos mais racistas que a crítica teatral já produziu.

Para começar, como frisamos no capítulo anterior, a linguagem atribuída à atriz é carregada de erros gramaticais, como se somente os negros falassem daquele jeito. Além disso, houve a preocupação em destacar sua origem e a forma como se tornou uma artista de teatro: pobre que acidentalmente foi jogada ao palco. Obviamente, a ideia por trás do tom de seriedade da entrevista, seria de afastá-la das “atitudes modernas e sofisticadas reivindicadas pela atriz”.³⁶³

³⁶² Teatro Nacional. *O Malho*. n.º. 1222, 13 de jan. de 1926, 11fl. Obviamente se manteve a ortografia original de suposta entrevista para se destacar os erros de linguagem da atriz. [Grifos nossos].

³⁶³ BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, p. 116.

Certamente, a marca mais contundente da articulação jornalística entre a figura fenotípica do negro usada no Teatro de Revista e a recorrente nesta entrevista seja a associação entre o português e as mulheres de cor, em especial a mulata. Para qualquer peça teatral que você assista é possível identificar uma negra com um “cangote cheiroso” ou uma mulatinha e a sua volta encontrará um português.³⁶⁴ Não por acaso, a personagem da entrevista tenta reforçar diante o entrevistador o interesse que outros homens de nacionalidades diversas tinham por ela.

Não escapa ao colunista nem mesmo a intenção de associar Ascendina Santos e sua dança a um imaginário selvagem em que ao ouvir o samba e vê-la dançar, a “negrada” entraria em estado de êxtase. Não seria a primeira vez que Nunes usaria o adjetivo “selvagem” para qualificar o efeito performático da dança da atriz, o fazendo na coluna Palcos e Telas do *Jornal do Brasil* do dia 31 de janeiro daquele ano.³⁶⁵

Os sambas e choros carnavalescos de maior agrado, ouvem-se ali, cantados pelas artistas Manoela Matheus, Priscila Silva, Julia Vidal, Carmem Lobato e Marina de Souza. Manuelino Teixeira no impagável C. Bento e Pedro Celestino no Marujinho são aplaudidos sempre. É preciso não esquecer a artista negra Ascendina Santos, que faz furor com a sua dança selvagem.

O “samba selvagem” executado por Ascendina nas palavras de Nunes buscavam produzir um efeito contrário ao empregado na relação entre o malandro e o samba, como sugere Tiago Gomes.³⁶⁶ Se para o historiador a figura do malandro tornou-se popular por estar associada ao samba produzido nos morros e subúrbios, ao longo da década de 1920, para Mário Nunes, a performance da atriz negra reportava a uma imagem negativa da África e não a estes lugares tidos como puros e ingênuos no discurso nacionalista daquele período.³⁶⁷

Assim, não é de estranhar que o sucesso de Otília Amorim e Aracy Cortez fosse justificado pelo aperfeiçoamento racial sofrido por elas. A mestiçagem teria lhes dado condições de terem uma aceitação social muito mais tranquila do que uma atriz como Ascendina³⁶⁸. Por outro lado, Ascendina ao se mostrar orgulhosa de sua cor, estaria

³⁶⁴ O exemplo mais claro desta associação pelo teatro de revista seja a peça *Não Quero Saber Mais Dela* em que Luis Peixoto escreve um quadro todo em diálogo entre uma mulata e uma portuguesa. O título da revista foi tirado do samba de mesmo nome de Sinhô. PEIXOTO, L. *Não Quero Saber Mais Dela*. BR.AN.RIO.6E.CPR.PTE.P.1132.

³⁶⁵ “O Carlos Gomes no Carnaval”. *Jornal do Brasil*, nº. 00027, 31 de jan. de 1926.

³⁶⁶ GOMES, T. M. *Op. cit.*, 2. cap.

³⁶⁷ *Idem. Loc. cit.*

³⁶⁸ De acordo com Sueann Caulfield esta posição ambígua das atrizes citadas por Ascendina eram justificadas em virtude da dificuldade de se identificar a cor de uma pessoa, por se tratar de algo subjetivo. Mas nas palavras da atriz negra, Otília e Aracy seriam enquadradas como “Pardas”, categoria que “incluía uma variedade de tipos

expressando uma consciência das possibilidades de ascensão social a que estavam propensos a cultura e os artistas negros no mundo atlântico³⁶⁹, principalmente, após 1920.

A intenção da atriz de abrir sua própria companhia, ao que tudo indica, não passou de uma intenção dita ao entrevistador Mário Nunes, já que após o término da temporada de “Ai, Zizinha!...”, em março de 1926, Ascendina não foi mais vista atuando nos palcos do Rio. Apesar de seu aparente sumiço, após o término dos espetáculos no Carlos Gomes, ela continuou se fazendo presente no teatro por meio de representações de sua pessoa. A primeira delas, como vimos, foi em “Café com Leite”, do mesmo autor da Revista em que estreara – Freire Junior –, em fevereiro. Outra Revista, em abril, levou à cena a personagem Ascendina, “Pirão de Areia” de Marques Porto na reabertura do teatro São José após algumas reformas.

Nesta ocasião ao contrário de Junior, que optou em usar a bailarina Mariska no papel da atriz, Porto recorreu a uma atriz de cor, Rosa Negra. De acordo com Orlando de Barros, a atriz teria surgido quase ao mesmo tempo que Ascendina e fora incluída no elenco do teatro apenas como uma novidade exótica. Enquanto esteve em cartaz, a publicidade da Revista não constava seu nome ao lado das estrelas da companhia – Otilia Amorim e Alfredo Silva –, aparecendo de forma discreta nos proclames.³⁷⁰

Não por acaso, a própria Companhia Negra de Revista de De Chocolat havia anunciado que Ascendina também iria fazer parte de sua trupe, mas isso não chegou a acontecer.³⁷¹ Porém, assim como em “Pirão de Areia”, novamente, a personagem Ascendina Santos se faz presente na Revista “Tudo Preto” de De Chocolat no quadro “O Coro dos Serviços”: “**Patrício**: Tens razão. Estamos “ascendendo”/ **Benedito**: Estamos “ascendendo” é verdade. Ascendina e o doutor Jacarandá”.³⁷²

Obviamente, como já foi dito, a personagem Ascendina fazia alusão à atriz negra “Ascendina Santos” e lembrava sua condição social de cozinheira. Mas, mais do que isto, nos leva a perceber que sua figura se inseria em um contexto em que a “questão racial” estava na

reconhecidos pelos brasileiros como uma mistura de negros, índios e descendentes de europeus, que não eram oficialmente reconhecidos pelas autoridades como brancos nem como negros.”. CAULFIELD. *Op. cit.*, p. 282.

³⁶⁹ Kim Butler denomina esse movimento de “novo negro” assinalado pelo Renascimento do Harlem. Para a historiadora norte-americana a autodeterminação da negritude foi fundamental para que os negros nos Estados Unidos, na África e no Brasil pudessem se organizar na luta pela cidadania e ascensão social. Especificamente, no nosso caso, Butler argumenta que a autodeterminação ocorreu de forma variada em tempo e espaço. Enquanto em São Paulo houve a defesa da raça, de um povo “de cor” e, depois de “negros”, em Salvador a luta foi pelo direito de manter viva as expressões culturais africanas. BUTLER, K. D. A Nova Negritude no Brasil: Movimento Pós-abolição no Contexto da Diáspora Africana. In: DOMINGUES, P.; GOMES, F. (org.). *Experiências da Emancipação: Biografias, Instituições e Movimentos Sociais no Pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro. 2011, pp. 137-156.

³⁷⁰ BARROS, O. *Op. cit.*, pp.36-37.

³⁷¹ *Idem. Op. cit.*, p. 33.

³⁷² BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*

pauta das discussões de modo que a cena em questão e a figura da “estrela negra” pretendiam significar a libertação das empregadas domésticas do estereótipo social a que estavam submetidas³⁷³ e, a alusão servia para exemplificar a possibilidade de se tornar um estrela e senhora do próprio destino.³⁷⁴ A escolha da figura do Dr. Jacarandá ia no mesmo sentido, representando, simbolicamente, algum tipo de afirmação social.³⁷⁵

Mesmo em meio a ironias e reprodução de estereótipos em torno de si, Ascendina conseguiu fazer algo que nenhuma outra atriz ou ator brasileiro alcançou naquela época, ser representada em diferentes Revistas teatrais. Mesmo com ironia, ela talvez tenha se tornado um símbolo da ascensão social e racial, mesmo que pouco tenha atuado. Um dos poucos artigos sérios sobre Ascendina pode ser encontrado com o colunista Astaroth, da revista “Fon-Fon”. Para ele, a artista seria a prova de que no Brasil não havia preconceito racial.

Na nossa cara terra, onde, ainda há pouco tempo, se amesquinava e desprezava pretos e mestiços, surge hoje, humanitariamente, cristãmente, uma era de igualdade e fraternidade entre todos. Os negros da África, os índios brasileiros, misturados aos colonizadores europeu, estão caldeando há quatro séculos, a raça que futuramente terá sangue propriamente brasileiro. Vão morrendo aos poucos os antigos “senhores de escravos”, desgraçados em 1888 por um golpe de pena desferido por Isabel a Redentora e únicos baluartes onde ainda se aninhavam os disperso e o ódio ao negro. Felizmente, já merecemos o nome de civilizados, embora aceitando na nossa sociedade as criaturas dessa raça que foi martirizada durante séculos. Não são poucos os negros que tem ocupado lugar de destaque entre guerreiros, homens de letras, cientistas etc... no nosso país. *Agora é o nosso teatro que abre os braços aos descendentes da raça a quem tanto o Brasil deve. A “Estrela Negra”, nome que deram àquela que ingressou no teatro popular, abriu talvez campo novo para o trabalho honrado dos negros até agora acorrentados, na sua maioria, à triste condição de [empregados].* Hoje, busca-se no teatro a representação do real, do verdadeiro e é coisa notada e apreciada a atuação de velhos, de crianças, de índios e de negros no cinema e no teatro das nações mais adiantadas do mundo. Não há nada mais ridículo que se ver (e sem necessidade) artistas brancos, borrados de tinta preta, representado papéis teatrais, em uma terra onde há pretos capazes de representarem esses papéis com vantagem para todos. [...] *Infelizmente, a timidez herdada de antepassados sempre oprimidos pelo cativo; o medo da crítica e a falta de estímulo, juntos à estupidez de muitos que ainda se divertem a achincalhar sua raça, fazem com que se retarde o desenvolvimento intelectual do negro no Brasil. Eles próprios não tem confiança no seu poder [...].*³⁷⁶

³⁷³ De acordo com Martha Abreu e Sueann Caulfield, sob as empregadas recai a visão de que por serem em sua maioria negras eram mais propensas ao sexo livre, sem obrigação por parte dos parceiros. ESTEVES, M. A. *Op. Cit.*, 1989. CAULFIELD, S. *Op. cit.*

³⁷⁴ GOMES, T. de M. *Op. cit.*, p. 304. Em relação ao quadro “Coro das Serviçais” Tiago Gomes afirma que [...] acostumada a ver artistas afro-brasileiros desempenhando papéis de serviçais, boa parte da plateia certamente não esperava ver os empregadores abandonarem os patões em busca de ascensão social. Tampouco seria comum o fato de tal passagem ser apontado como origem de uma companhia “negra” de teatro voltada para apresentar as “as nossas habilidades” (uma clara referência à percepção de que os afro-brasileiros tomavam de assalto o mundo do entretenimento), ou seja, para a afirmação racial”.

³⁷⁵ *Ibidem. Op. cit.*, p.307.

³⁷⁶ “Coisas Nossas”. *Fon-Fon*, nº. 0026, 26 de jun. de 1926, 8fl. [Grifos meus].

Esta passagem é extremamente interessante. Inicialmente, o articulista expõe a defesa por um “realismo cênico” capaz de expressar a realidade. E neste sentido, Ascendina Santos seria o exemplo mais próximo que possuía, já que se tratava de uma mulher negra de origem humilde que por seu talento e capacidade teria alcançado a popularidade. Obviamente, esta perspectiva defendida pelo jornalista estava associada a outra realidade discursiva, o sucesso do branqueamento. Por outro lado, acreditava que a presença de Ascendina nos palcos só havia sido possível graças a ausência de barreiras impostas pelos brancos a uma pessoa de cor. O que o levou ao final do artigo a afirmar que a ausência de artistas negros nos palcos só acontecia por causa do próprio negro que ainda vivia sob o jugo do cativo, não reconhecendo por ele mesmo sua capacidade e inteligência.

Igualmente valiosa e carregada de ironia e subordinação racial é a crônica do jornalista Benjamin Costallat, também citada por Luca Bongiovanni em seu trabalho sobre a Companhia Negra de Revistas.³⁷⁷

As revistas negras, onde as próprias francesinhas loiras besuntam-se de preto, têm feito furor, ultimamente, em Paris. E o preto ficou em moda. Nos teatros, na literatura, em toda parte. Paris, que se apaixona facilmente pelos temas excêntricos, apoderou-se do tema negro e com ele faz peças, romances e vestidos. O preto ficou sendo o ídolo do dia! Nós, que sempre tivemos o preto à mão e que dele não nos ocupávamos, depois de Paris – porque antes de Paris nada fazemos – começamos a nos interessar por ele... *E surgiu, então, em nosso teatro, a estrela negra, a boa e pacata Ascendina [Santos], ex-cozinheira de trivial que, largando as panelas, começou a galgar, remexendo os quadris, a glória no teatro popular! O sucesso de Ascendina provocou imitações. E hoje já há várias Ascendinas, senão no nome pelo menos na cor, que também abandonaram o fogão pela ribalta, contribuindo cada vez mais para a crise tremenda das cozinheiras...* O S. José, não se contentando com uma estrela negra, contratou *todo um corpo de coristas de cor, “dark-girls”, de pernas nuas, cor de bronze que, dançando e transpirando, rebrilham à luz da ribalta, em efeitos surpreendentes e inéditos... E não são mais desajeitadas do que a maioria das coristas brancas. Pelo contrário. Elas têm, entre outras virtudes próprias, a de atrair, todas as noites, centenas e centenas de portugueses amadores do gênero que, coçando os vastos bigodes, ficam de boca aberta, em êxtase, ante aquele paraíso de mulatas!...* Quem for preto, pois, que 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.³⁷⁸

Se, ao apropriar-se do estereótipo da mulata, da performance das *dark-girls* e da cor da atriz Ascendina, o articulista estaria ressaltando como caráter nacional a harmonia racial entre brancos e negros brasileiros, não deixava de revelar suas ambiguidades. Primeiro, por que

³⁷⁷ BONGIOVANNI, L. *Op. cit.*, p. 114.

³⁷⁸ “Crônica de Benjamin”. *Jornal do Brasil*. Nº. 88887, 11 de abr. de 1926, 5fl. [Grifos meus].

[...] assumia como referencial principal a atuação artística das próprias performers sobre o palco: a performance aludia a uma estética diferente, uma estética que se qualificava a partir das *dark-girls* em cena, ou melhor, a partir dos corpos delas, corpos negros desejáveis que achavam um lugar adequado em narrativas erotizadas.³⁷⁹

Segundo, ao definir que Ascendina provocava uma “crise nas cozinhas” estaria se posicionado de forma implícita contra a presença de atrizes negras nos palcos. Ou seja, em linhas gerais estaria destacando a ideologia racial vigente no Brasil: as mulatas eram para serem desejadas, seduzidas e comidas enquanto as negras eram para trabalhar.

A partir destas reportagens que circularam entre 1926 e 1927, sobre Ascendina Santos e os possíveis impulsos dados à aceitação de artistas negros no teatro de Revista carioca, é possível nos aproximarmos das ideias da pesquisadora norte-americana Sueann Caulfield sobre “caráter nacional” e preconceito racial no Rio de Janeiro dos primeiros anos da República.³⁸⁰ Ao que tudo indica, ao mesmo tempo em que as Revistas teatrais assumiam o discurso intelectual e jornalístico de um caráter nacional, respaldado pela harmonia racial, pouco espaço foi dado a uma inserção consistente de artistas negros pelos palcos revisteiros, revelando o forte preconceito racial.

Desta forma, assim como Caulfield considera que o discurso da harmonia racial existia conjuntamente com o preconceito racial entre os juristas no período republicano, o Teatro de Revista seguia o mesmo caminho, preferindo usar atrizes consideradas de “boa aparência” e os homens com rostos pintados de preto, ao invés de aproveitarem artistas negros em suas Revistas. Além disso, estas representações dos negros sempre foram estereotipadas e desqualificadoras.

A própria escassa documentação sobre Ascendina Santos em um órgão como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, que se preocupava em noticiar o que de mais importante acontecia no meio teatral, bem como promover homenagens a autores e artistas em suas reuniões, demonstra a dificuldade que os atores e atrizes negras teriam para se firmarem não pela “figura fenotípica”, naturalmente, usada pelos revisteiros e atores em *blackfaces*, mas por suas performances individuais e “negras”.

Mesmo causando enorme furor a ponto de servir como exemplo do “sucesso” de atuação de negros e símbolo racial, em junho é possível ver a atriz reprisar seu personagem nos palcos do Democrata Circo, à rua Figueira de Melo, no encontro da Praia Formosa com a Ponte dos Marinheiros, próximo da atual Praça da Bandeira, sem muito alarde e comentários a

³⁷⁹ BONGIOVANNI. *Op. cit.*, p. 115.

³⁸⁰ CAULFIELD, S. *Op. cit.*, pp. 269-328.

sua atuação como ocorrera de janeiro a março. Sem ter proporcionado o mesmo sucesso à Revista como da primeira vez, a atriz se transferiu para a Companhia Arruda, com sede na cidade mineira de Juiz de Fora aonde, no dia 23 de agosto de 1926, o Jornal “A Noite” noticiava que Ascendina havia tentado suicídio, “ingerindo creolina, [mas] socorrida a tempo, foi posta fora de perigo”.³⁸¹

Dessa maneira, as poucas notícias que se tem acesso na imprensa carioca sobre a trajetória artística de Ascendina Santos revelam a dificuldade imposta pelo preconceito racial brasileiro à aceitação de artistas negros atuarem no Teatro de Revista carioca. A forma “acidental” como as reportagens justificam a aparição da atriz revelam seu conteúdo preconceituoso, pois enquanto artistas de tez mais clara eram exaltadas como autênticas mulatas, “bonitas de se ver”, as artistas negras como Ascendina eram eventualmente vistas em cena e, quando atuavam recebiam adjetivos raciais que se sobrepunham a um discurso de igualdade e fraternidade.

O racismo sofrido por Ascendina Santos por ser uma artista negra demonstra a ambiguidade própria do ideal de modernidade e civilidade defendido pela intelectualidade, políticos e jornalistas nos primeiros anos da República, pois reafirmavam a ideia de inferioridade dos negros e o status de desiguais em termos raciais, de gênero e classe. Apesar de todo impacto cultural causado pelos espetáculos franceses e do consumo europeu e nacional de bens culturais afrodiaspóricos, pouquíssimas alterações foram realizadas no campo do entretenimento em termos raciais, ao longo da década de 1920. Pelo contrário. Novos e atualizados estereótipos foram criados. Os negros continuaram sendo representados por figuras fenotípicas que os ridicularizavam por causa de sua aparência ou incapacidade “intelectual” de falar ou agir, moralmente, como a sociedade letrada e as mulheres honradas do Rio de Janeiro.

³⁸¹ “Por que desejaria suicidar-se, em Juiz de Fora, a atriz Ascendina Santos?”. *A Noite*, nº. 05300, 23 de agosto de 1926, 4fl.

CONCLUSÃO

Mais do que entreter e divertir o público que frequentava os espetáculos teatrais da Praça Tiradentes e demais regiões da cidade do Rio de Janeiro, o Teatro de Revista se mostra extremamente útil ao entendimento de um tema caro à sociedade brasileira, qual seja, a questão racial. Se reproduziam o discurso intelectual da igualdade e fraternidade, também expressavam as ambiguidades deste discurso ao recorrerem ao uso de atores com os rostos pintados de preto. O Teatro de Revista foi um amplo campo de discussão e conflito.

Quando a Revista “250 Contos” de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes abordou o projeto de imigração de negros norte-americanos para o Brasil, em 1921, publicitaram as controvérsias em torno deste debate. Por um lado, os afro-americanos não seriam bem vistos por aqui, uma vez que os negros brasileiros já estavam “incluídos” socialmente, e por isso, não nutriam qualquer tipo de ódio contra o branco. Este tipo de imigração seria um perigo a essa “harmonia racial”, que mantinha as hierarquias raciais intocáveis.

A Revista, em conjunto com o debate parlamentar e a imprensa, ao acreditar no sucesso da mestiçagem, buscava apagar da memória a experiência da escravidão que a poucos anos havia sido abolida e, projetava em seu lugar, a ideia de um novo povo mestiço que fosse capaz de unificar a nação. Mas em meio ao ideal da mestiçagem, reproduziam-se novos estereótipos e representações que inferiorizavam a população negra. Neste sentido, até mesmo as oportunidades de trabalho em uma companhia de revista ficavam reduzidas a atores e atrizes ditos de “boa aparência” (mestiços).

A trajetória de Ascendina Santos é um caso paradigmático no que tange ao estrelato de uma atriz negra. O fato de um órgão como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, tão cuidadosa com o registro da vida teatral carioca, não ter mencionado em seus arquivos a existência desta atriz, revela como o Teatro de Revista expressava e reproduzia a desigualdade social dos descendentes de escravos do Rio de Janeiro.

Esta ausência, associada às reportagens sobre sua atuação na Revista “Ai, Zizinha!...”, do autor Freire Junior e depois sua aparição estilizada nas Revistas “Café com Leite”, “Pirão de Areia”, e “Tudo Preto”, revela a dificuldade em se aceitar que uma artista negra pudesse realizar uma performance digna de nota. Ainda mais uma ex-doméstica descoberta, como se disse, ao acaso pela empresa Pascoal Segreto.

Por mais excepcional que fosse a performance da “estrela negra”, os colunistas se preocuparam em destacar e estigmatizar a sua cor com adjetivos que demarcavam sua posição

na hierarquia racial, ainda que conseguisse bisar suas apresentações a pedido do público que a assistia. Assim, ao contrário de um símbolo do “orgulho racial”, como parecia pretender De Chocolat ao incluí-la em um de seus quadros, para o público e os jornalistas era algo exótico, curioso e até mesmo anormal. O episódio da tentativa de suicídio de Ascendina e sua entrevista ao renomado colunista Mário Nunes na revista “O Malho” realçam as poucas chances que uma atriz negra por mais astuta que fosse teria em se firmar como uma estrela de teatro.

Tanto a Revista “250 Contos”, quanto “Café com Leite”, além de uma estreita ligação com o contexto sociocultural da década de 1920, utilizaram “figuras fenotípicas” de personagens negros em seu enredo. Através deles, reforçaram-se os estereótipos que projetavam para a população negra as habilidades para o samba ou maxixe, gingado e requebrado do corpo, malandragem, além da disposição para tudo que fosse ligado aos prazeres sexuais.

O Teatro de Revista é uma fonte que ainda merece maiores estudos por parte dos historiadores uma vez que este é um espelho da sociedade em que era produzido e por isso, possibilitava aos espectadores reconhecerem ideias, pessoas e culturas que faziam parte de suas lutas cotidianas em torno da afirmação das identidades e diferenças.

FONTES

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Jornais e Revistas consultadas através da Hemeroteca Digital no Período (1920-1920)

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

A Noite
 A Semana
 A União
 A Rua
 Correio da Manhã
 Gazeta de Notícias
 Jornal do Brasil
 Jornal do Comércio
 O Jornal
 O Imparcial
 O Paiz
 O Theatro
 Revista Careta
 Revista Fon-Fon
 Revista Para todos
 Revista O Malho
 Revista da Semana

Fonte Iconográfica

Fotografias do Centro de Documentação da FUNARTE-Rio de Janeiro – CDOC

Otília Amorim

Arquivo Nacional

Fundo 6E 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia do Rio de Janeiro³⁸²

BITTENCOURT, Carlos; MENEZES, Cardoso. **Gato, Baeta Carapicú.**
 BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1219.

_____. **Pé de Anjo.** BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0129. Rio de Janeiro

_____. **Reco Reco.** BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0193

_____. **Duzentos e cinquenta contos.** BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0279

_____. **Olêlê...Olálá.** BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0332.

_____. **Quem é Bom Já Nasce Feito.** BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0172.

³⁸² A identificação das revistas seguiram as novas nomenclaturas das peças criadas pelo Arquivo Nacional a partir de 2015, porém, como já possuíamos textos digitalizados de algumas revistas mantivemos a nomenclatura da versão que tinham em pdf, número do registro no fundo e caixa onde se encontra.

FILHO, José do Patrocínio. **Iaiá Olhe o Samba**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0433.

JÚNIOR, Freire. **Café com Leite**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0786.

_____. **Samba da Arrelia**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0322.

_____. **Ai, Zizinha!** BR. AN. RIO. _6E_CPR_PTE_776.

LIMA, Francisco. **Baiana Olha pra Mim**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0778.

LOPES, Oscar. **Guerra ao Mosquito**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1542.

MAGALHÃES, Paulo de. **A Carioca**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0557.

MIRANDA, Jota. **Vô Me Benzê**. BR. AN. RIO. _6E_CPR_PTE_253.

_____. **Mãe Preta**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1648.

_____. **Sorrindo te espero**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1652.

_____. **Rio – Salão**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1158.

TAVARES, Jaime Leal. **Esta nega que me dá**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0209.

PORTO, Marques. **Verde e Amarelo**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0635.

_____; CARVALHO, Afonso de. **A Mulata**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0633.

_____; PAVÃO, Ari. **A La Garçonne**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0544.

_____; PEIXOTO, Luis. **Comidas Meu Santo**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_0667.

_____. **Cangote Cheiroso**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1201.

_____. **Cangote Cheiroso** (quadro novo). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1210.

_____. **Rio – Paris** (quadros novos). BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1190.

_____. **Guerra as mulheres**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1259.

_____. **Semi-Nua**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1352.

PEIXOTO, Luis. **Não Quero Saber Mais Dela**. BR. AN. RIO. _6E_CPR_PTE_1132.

PIRAMA, Juca. **Gosto Que Me Enrosco**. Caixa 61. N. 1465.

QUINTILIANO, Irmãos. **A Malandrinha**. BR_RJANRIO_6E_CPR_PTE_1233.

_____. **Papagaio Louro**. Caixa. 08, n. 148.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. *Histórias musicais da Primeira República*. In: **ArtCultura**. 13. v., 22. n., jan.-jun., Uberlândia, 2011.

_____. **O “crioulo Dudu”**: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*. 20. n., jan.-jun., Rio de Janeiro, 2010.

ABREU, Martha e GOMES, Ângela de Castro. *A nova “Velha” República: um pouco de História e historiografia*. 26. v., 13. n., Rio de Janeiro, jan. de 2009, pp. 1-14.

_____; DANTAS, Carolina Vianna. *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). **Nação e cidadania no Império: novos horizontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Outras histórias de Pai João**: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, 31, 2004.

ABREU, Martha; SOIHET, Raquel. *Ensino de História: conceitos, Temáticas e Metodologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

ABREU, Martha. “Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos”: conflitos Raciais, Gênero e Nação nas Canções Populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Revista Tempo*. 8. v., 16. n., Niterói, jan., 2004.

ALBERTO, Paulina L. **Of Scentiments, Science and myth**: shifting metaphors of racial inclusion in twentieth-century Brazil. *Social History*. 37. v., 3. n., aug., 2013, pp. 261 – 296.

_____. **Terms of Inclusion**: Black intellectuals in twentieth-century Brazil. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da Dissimulação**: Abolição e Cidadania Negra no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ALENCAR, Edgar. **Nosso Sinhô do Samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1981.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A Vocação do Prazer**: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: o Negro no Imaginário das Elites Século XIX. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1948.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaias Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate**: a história da companhia Negra de revista (1926 – 1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BERNHARD, Virginia (org.). **Southern Women**: Histories and Identities. Missouri: University of Missouri Press, 1992.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos**: Um Haussmann Tropical: a Renovação Urbana da Cidade do Rio de Janeiro no Início do Sec. XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esporte e Esporte, Departamento Geral de Documentação e Informática, 1992. (PDF). Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2016.

BRANDÃO, Tânia. **É da Pontinha**. In: RUÍZ, Roberto. Teatro de Revista no Brasil: do Início à Primeira Guerra. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

BRUNDAGE, W. Fitzhugh. **Beyond Blackface**: African americans and the creation of american popular culture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

BRETAS, M. L. *Teatro e Cidade no Rio de Janeiro dos Anos 1920*. In: CARVALHO, José Murilo; NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). **Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, Política e Liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009, pp. 101-120.

BUTLER, Kim D. **A Nova Negritude no Brasil** – Movimentos Pós-Emancipação no contexto da Diáspora Africana. In: DOMINGUES, Petrônio e GOMES, Flávio dos Santos. *Experiências da Emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no Pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. **Experiências da Emancipação**: Biografias, Instituições e Movimentos Sociais no Pós-Abolição (1890-1980). São Paulo: Selo Negro. 2011, pp. 137-184.

_____. BUTLER, Kim D. **Freedoms given, freedoms won**. Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.

CAULFIELD, Sueann. **Em Defesa da Honra**: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940). Campinas: Unicamp, 2000.

_____. **O Nascimento do Mangue**: raça, nação e o controle da Prostituição no Rio de Janeiro: 1850-1942. Tempo. 9. n., pp. 43-63.

CERTEAU, Michel de. **A Operação Histórica**. In: LE Goff, Jacques e NORA, Pierre. **História**: Novos Problemas. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

CHALHOUB, Sidney. **A Força da Escravidão**: Ilegalidade e Costume no Brasil Oitocentista. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

_____. **Trabalho Lar e Botequim**: O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: UNICAMP, 2012.

_____. **Machado de Assis Historiador**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. **Visões da Liberdade**: Uma história dos últimos anos da escravidão na corte. (Kindle). São Paulo: Companhia das Letras.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: A história entre certezas e inquietude. Rio de Janeiro: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

_____. **A História Cultural**: Entre práticas e representações. 2. ed. São Paulo: DIFEL. Portugal, 2002.

CHIARADIA, Filomena. **A Companhia do Teatro São José**: A Menina dos Olhos de Pascoal Segreto. São Paulo, Hucitec, 2012.

CARULA, Karoline. **Darwinismo, Raça e Gênero**: Conferências e Cursos Públicos no Rio de Janeiro (1870-1889). 302fl. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. 2015.

COOPER, Frederick; HOLT, Thomas C.; SCOTT, Rebecca J. **Além da Escravidão**: Investigações Sobre Raça, Trabalho e Cidadania em Sociedades Pós-Emancipação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

COSTALLAT, Benjamim. **Cock-Tail**: Continuação das Crônicas de Mutt, Jeff e C. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1923.

_____. **Mistérios do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro/Biblioteca Carioca, 1990.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e Outras Festas**. Campinas: Unicamp, 2004.

_____. **Ecos da Folia**. Uma história do carnaval carioca entre 1880 – 1920. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos. **Quase – Cidadão**: Histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. **O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa**. São Paulo: Graal, 2011.

DANTAS, Carolina Vianna Dantas. **Brasil “Café com Leite”**: História, Folclore, Mestiçagem e Identidade Nacional em Periódicos (Rio de Janeiro (1903-1914). 288fl. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2007.

DANTAS, CAROLINA VIANNA. *Eleições e Mobilização Negra*: o Caso das Viagens de Monteiro Lopes pelo Brasil (1909-1910). In: ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna e MATTOS, Hebe. **Histórias do Pós-abolição no Mundo Atlântico: Identidades e Projetos Políticos**. 1. v. (PDF). Niterói: UFF. 2014, p. 97-118.

DARON, Robert. **O Beijo de Lamourette**: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

DOMINGUES, Petrônio e GOMES, Flávio dos Santos. **Políticas da Raça**: Experiências e Legados da Abolição e da Pós-Emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2014.

_____. **A visita de um afro-americano ao paraíso racial**. 155. n., Rio de Janeiro: Revista de História, 2006.

_____. **Uma História Não Contada**: Negro, racismo, e branqueamento em São Paulo no pós-abolição. São Paulo: Senac, 2004.

DOMINGUES, Petrônio. "*Cidadania Levada a Sério: Os Republicanos de Cor no Brasil*". In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (org.). **Política da Raça: Experiências e Legados da Abolição e da Pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro. 2014, p. 121-154.

_____; GOMES, Flávio dos Santos. **Experiências da Emancipação**: Biografias, Instituições e Movimentos Sociais no Pós-Abolição (1890-1980). São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____; _____. **Da Nitidez e Invisibilidade**: Legados do Pós-Emancipação no Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do Meu Tempo**. Brasília: Senado Federal. 2003/2004.

ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas Perdidas**: Os Populares e o Cotidiano do Amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, Carlos Eugênio Libano. **No Labirinto das Nações**: Africanos e Identidades no Rio de Janeiro, século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio Ferreira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucélia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**: O Tempo do Liberalismo Excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 1930. 7ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2014, pp. 13-44.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. 46. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HOBSBAWM, Eric. J. **A Era dos Impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GARDEL, André. **O Encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de Cultura, 1995.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e Dupla consciência. 2. ed. Rio de Janeiro; Editora 34, 2012.

GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. **A Nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia.** 13. v., 26. n., Rio de Janeiro: Tempo. Revista do Departamento de História da UFF, 2009.

GOMES, Angela de Castro. **Essa Gente do Rio...** Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Flávio dos Santos. **Quase – Cidadão: Histórias e antropologias da Pós – emancipação no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. **Idiosincrasias Cromáticas: projetos e propostas de “imigração negra” no Brasil república.** Belo Horizonte: Fino Traço. 2013, p. 203-220.

GOMES, Heloisa Toller. **As Marcas da Escravidão: O Negro e o Discurso Oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 1994.

GOMES, Tiago de Melo. **Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930.** Rio de Janeiro: Afro-Ásia, 29-30. v., 2003, pp. 175-198.

_____. **Lenço no Pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular.** 198fl. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia Cultura e História. Universidade Federal de Campinas. Campinas: UNICAMP, 1998.

_____. **Um Espelho no Palco: Identidades Sociais e Massificação da Cultura no Teatro de Revista dos anos 1920.** Campinas: UNICAMP, 2004.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Racismo e Antirracismo no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUIMARÃES, Francisco. **Na Roda do Samba.** 2. ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil.** 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

HOBBSAWN, Eric J. **História Social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

IGLEZIAS, Luiz. **O Teatro da Minha Vida.** Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de Pincenê e Gravata: Dois homens da censura teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LEME, Monica Neves. *Isidoro Bevilaqua e Filhos: radiografia de uma empresa de edição musical.* In: LOPES, Antonio Herculano (org.). **Música e História no Longo Século XIX.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2011, pp.117-182.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história** (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). (PDF) Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro. S/d. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf. Acesso em: 05 de dez. de 2015.

_____. **Entre Europa e África**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____. **Vem Cá, Mulata!** Tempo. Revista do Departamento de História da UFF. Rio de Janeiro, 13. v., 2009, p. 91-111.

_____. **Um Forrobodó da Raça e da Cultura**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, 21. v., 2006, p. 69-83.

LOPES, Antonio Herculano. **Do Pesadelo Negro ao Sonho da Perda de Cor: Relações Interétnicas no Teatro de Revista**. ArtCultura, Uberlândia, 7. v., 11. n, 37-50, jul-dez., 2005.

LOTT, Eric. **Love e Theft: Black Face Minstrelsy and The American Working Class**. New York: Oxford University Press, 2013.

MAGALHÃES, Paulo de. **7 Comédias de Paulo de Magalhães**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1952.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de (org.). **Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1850-930)**. Rio de Janeiro: APICURI, 2010.

_____. **Cidade em Cena: O Ator Vasques, o Teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)**. Rio de Janeiro: Folha Seca-FAPERJ, 2008.

MATTA, Roberto da. **Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social**. Petrópolis: Vozes, 1984.

MATTOS, Hebe. **Das Cores do Silêncio**. Os significados da liberdade no Sudeste escravista – Brasil, séc. XIX. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2013.

MEADE, Teresa; PIRIO, Gregory Alonso (1988). **In search of the Afro-American “Eldorado”**: Attempts By North-American Blacks to Enter Brazil in The 1920’s. Luso-Brazilian Review, 25. 1. v., 1. n., 1988, p. 85-110.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A Cena Aberta: A interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo**. Campinas: UNICAMP, 1999.

_____. **A Cena Aberta: A interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Arthur Azevedo**. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ensaios 84/Ática, 1979.

_____. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: HUCTEC, 1993.

MENEZES, Cardoso de. **Sessão de Homenagem a Carlos Bittencourt**. Boletim da SBAT, Rio de Janeiro, 207. n., set. 1941, p. 11-16.

MONTEIRO, Bianca Miucha Cruz. Sinhô. **A Poesia do Rei do Samba**. Niterói. 223fl. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2010.

MONSMA, Karl. *Linchamentos Raciais no Pós-Abolição*: alguns Casos Excepcionais do Oeste Paulista. In: DOMINGUES, Petrônio e GOMES, Flávio dos Santos. **Políticas da Raça**: Experiências e Legados da Abolição e da Pós-Emancipação no Brasil. São Paulo: Selo Negro. 2014, pp. 195-210.

MOURA, Roberto. A Indústria Cultural e o Espetáculo-Negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano. **Entre Europa e África**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2000, pp. 113-156.

_____. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Divisão de Editoração, 1995. (PDF).
http://www.saberglobal.com.br/deondeabaianavem/download/TiaCiata_e_a_Pequena_Africa_no_Rio.pdf. Acesso em 23 de fev de 2016.

MORTON, Patricia. **Discovering The Women in Slavery**: Emancipating Perspectives On The American Past. Athens: University of Georgia Press, 1996.

MUNANGA, Kabengele. **Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo, Identidade e Etnia**. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59>>. Acesso em: 12 de set. 2015.

_____. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro** (1921 – 1925). 2. v. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). **Repensando o Brasil do Oitocentos**: cidadania, Política e Liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A Questão Nacional na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado**: Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEÇANHA, Natália Batista. **Para todo o serviço**: As empregadas domésticas em Canções n'Ó Rio nu (1898-1909). In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho de 2011, p.3. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655465_ARQUIVO_Paratodooservico-osempregadasdomesticaspresentesnoRioNu-NataliaBatistaPecanha.pdf.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O prazer das morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República*. In: MARZANO, Andrea; MELO, Victor Andrade de (org.). **Vida divertida: histórias de lazer no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PEIXOTO, Níobe. **João do Rio e o Palco**: Página teatral. 1. v. São Paulo: Edusp, 2009.

PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. **De Chocolate: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal Fluminense. Niterói/RJ, 2014.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Jair de Souza. **O Ponto da Mistura: Raça, Imigração e Nação em um Debate da Época de 1920**. 172fl. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 1994.

RABETI, Maria de Lourdes. **Teatro e Comichades 2: Modos de Produção do Teatro Ligeiro Carioca**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

RIBEIRO, Gladys Sabina. **Mata Galegos: Os Portugueses e os Conflitos de Trabalho na República Velha**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROCHA, Oswaldo Porto. **Na Era das Demolições**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, Secretaria Municipal de Cultura, S/d.

ROSENFELD, Anatol; [et alii]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUIZ, Roberto. **O Teatro de Revista no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso: O Desejo e a Interdição em Nossa Cultura Através da Poesia**. (e-pub). Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. **Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo contrário: cor e Raça na Sociedade Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SEVCENCKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação cultural na Primeira República**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENCKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo Sociedade e Cultura nos Frementes anos 20**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SEIGEL, Micol. **Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States**. Duke University Press: Durham, 2009.

_____.; GOMES, Tiago de Melo. *Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889 -1930*. **Revista Brasileira de História**. 22.v., 43. n., Rio de Janeiro. 2002, pp.171-193.

_____. *Mães Pretas*. In: CUNHA, Olívia Maria Gomes da; GOMES, Flávio dos Santos. **Quase-Cidadão: Histórias e antropologias da Pós – emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

SHERIFF, Robin E. *Como os Senhores Chamavam os Escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca*. In: **Raça como Retórica: a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco**. 1. ed., São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

SLENNES, Robert. **Na Senzala, uma Flor: Esperanças e Recordações da Família Escrava - Brasil, Sudeste, século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira. *Os Macaquitos na Bruzundanga: Racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881 - 1922)*. In: CHALHOUB, Sidney (org.). **História em Coisas Miúdas: Capítulos de História Social da Crônica no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 2005.

SUSSEKIND, Flora. *A Cultura das Ruas: mediações, Linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. **Cinematógrafo de Letras: Literatura, técnica e Modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

_____. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **O Negro Como Arlequim: Teatro e Discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Teatro e cinema**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Circo Brasileiro: O Local no Universal*. In: LOPES, Antonio Herculano. **Entre Europa e África**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2000, pp.193-216.

VELOSO, Mônica Pimenta. **A Cultura das Ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. *Os Cafés como espaço da moderna sociabilidade*. In: LOPES, Antonio Herculano. **Entre Europa e África**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2000, p. 231-244.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

_____. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro...oba!** Campinas: UNICAMP, 1996.

XAVIER, Giovana. *Entre Personagens, Tipologias e Rótulos da “Diferença”*: A Mulher Escrava na Ficção do Rio de Janeiro no Século XIX. In: XAVIER, Giovana (org.). **Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-Emancipação**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

_____. **Branças de almas negras?** Beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-Emancipação (EUA, 1890-1930). 224fl. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2012.

_____. **Segredos de Penteadeira:** conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra Pós-abolição do Brasil e EUA. *Estudos Históricos*, São Paulo, 26. v., 56. n., jul-dez de 2013, pp. 429-450.

XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio (org.). **Mulheres Negras no Brasil Escravista e do Pós-abolição**. São Paulo: Selo Negro, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO I

Relação Teatro e Música na Circulação da Música de José Barbosa da Silva - Sinhô³⁸³

	PEÇA	ANO	AUTOR	MÚSICA	TEATRO	EMPRESA	DISCO 78 rpm	PARTITURA
1	A Bahia É Boa Terra	1919	Cândido de Castro e Luís Rocha	Quem São Eles	São Pedro	Pascoal Segreto	Odeon	*
2	É de Ban-Ban-Ban	1919	Rego Barros e Carlos Bittencourt	Confessa Meu Bem	República	Não consta	Odeon	Nascimento e Silva
3	Confessa Meu Bem	1919	Cardos de Menezes	Confessa Meu Bem	São José	Pascoal Segreto	Odeon	Nascimento e Silva
4	Olêê...Olálá	1920	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Burucutum	São José	Pascoal Segreto	Victor	Não identificada
5	Bahia Não dá Mais Coco	1920	Modesto de Abreu e Silva	Fala Meu Louro	São José	Pascoal Segreto	Popular	*
6	O PÉ DE ANJO	1920	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Casinha de Sapé	São José	Pascoal Segreto	Odeon	*
7	O PÉ DE ANJO	1920	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	O Pé de anjo	São José	Pascoal Segreto	Popular	Bethoven
8	Quem é Bom Já Nasce Feito	1920	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Burucutum	São José	Pascoal Segreto	Victor	Não identificada
9	Papagaio Louro	1920	Irmãos Quintiliano	Fala Meu Louro	São José	Pascoal Segreto	Popular	Beethoven
10	Então eu Não Sei?	1921	J. Praxedes	Música de Sinhô	Recreio	*	*	*
11	Coco de Respeito	1921	Henrique Júnior	Fala Meu Louro	Recreio	*	Popular	Beethoven

³⁸³ Uso o asterisco para indicar que as lacunas não foram preenchidas em virtude da mudança de perspectiva da pesquisa: da popularização do samba para a representação do personagem negro no Teatro de Revista dos Anos 1920.

12	Segura o Boi	1921	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Segura o Boi	São José	Pascoal Segreto	Odeon	Pérgola
13	Segundo Clichê	1921	Procópio Ferreira	Segundo Clichê	Recreio	Não consta	*	*
14	Vou Me Benzê	1921	J. Miranda	Vou Me Benzer	São José	Pascoal Segreto	*	Beethoven
15	Ave de Rapina	1921	Zoroastro	Ave de Rapina	*	*	Odeon	*
16	Não Posso Me Amofinar	1921	Henrique Júnior	Não Posso Me Amofinar	Recreio	Não consta	Popular	Pérgola
17	Sai da Raia	1922	A. Breda e Romano Coutinho	Sai da Raia	Recreio	Não consta	Odeon	*
18	Custe o Que Custar	1922	O. Rangel e Miguel Santos	Custe o que Custar	São José	Pascoal Segreto	*	*
19	Pé de Pilão	1922	Antônio Quintiliano	Pé de Pilão	São José	Pascoal Segreto	*	Viúva Guerreiro
20	Meu Bem Não Chora	1922	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Sai da Raia	Recreio	Não consta	Odeon	*
	Vida Apertada	1923	Freire Júnior	Vida Apertada	Recreio	Não consta	Odeon	Viúva Guerreiro
22	Fala Baixo	1925	J. cunha e Manuel Paradela	Fala Baixo	Cine Teatro Engenho de Dentro	Companhia de Revistas e Burletas	Odeon	*
23	Amor Sem Dinheiro	1925	Rubem Gil e João da Graça	Amor Sem Dinheiro	Recreio	Não consta	Odeon	C. Carlos J. Wehrs
24	Café com Leite	1926	Freire Júnior	Música de Sinh6o	São José	Pascoal Segreto	para a peça	para a peça
25	Quem Fala de Nós	1926	Correio da Silva e M. M. Pinho	Música de Sinhô	Carlos Gomes	Pascoal Segreto	para a peça	para a peça
26	Geladeira	1926	Irmãos Quintiliano	Sete Coroas	São José	Pascoal Segreto	Não foi gravada	Não identificada
27	Sorte Grande	1926	Bastos Tigre	Gosto Que Me Enrosco	Cassino	*	Odeon	Melodias Populares
28	Bem - Te - Vi	1927	Luis Iglésias	Ben-Te-Vi	*	*	Odeon	*

29	Paulista de Macaé	1927	Marques Porto e Luís Peixoto	Não Quero Saber Mais Dela	Recreio	Não consta	Odeon	Melodias Populares
30	Não Quero Saber Mais Dela	1927	Marques Porto e Carlos Bittencourt e Luís Peixoto	Não Quero Saber Mais Dela	João Caetano	*	Odeon	Melodias Populares
31	Bagatela	1927	Nostrez		*	*	*	*
32	A Favela Vai Abaixo	1927	Máximo Albuquerque e Nélon de Abreu	A Favela Vai Abaixo	Recreio	Não consta	Odeon	Melodias Populares
33	Ninguém Não Viu	1927	Luís Peixoto e Marques Porto		Música de Sinhô, Caninha e Careca	*	*	*
34	Auto Lotação	1927	Gastão Trojano		*	*	*	*
35	Rio Salão	1927	Paulo Magalhães	Não Quero Saber Mais Dela	*	*	Odeon	Melodias Populares
36	Você Quer é Carinho	1927	Nelson de Abreu, Luís Iglésias e Geysa Boscoli	Música de Sinhô	Carlos Gomes	Pascoal Segreto	*	*
37	Cavanhaque de Bode	1927	J. Castro	Música de Sá Pereira e Sinhô	João Caetano	*	*	*
38	Língua de Sogra	1928	Freire Júnior	Músicas de Sinhô	Recreio	*	Não gravado	Não editado
39	Gato Baeta Carapicu	1928	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Música de Sinhô, Caninha e Careca	*	Não consta	*	*
40	Pé de Anjo, Felipe e Cia.	1928	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	O Pé de anjo	João Caetano	*	Nao Gravado	Não editado
41	Cadê as Notas	1928	Luís Peixoto e Marques Porto	O Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher	Recreio	*	Odeon	C. Carlos J. Wehrs
42	O Que Eu Quero É Nota	1928	Nelson de Abreu, Luís Iglésias e Geysa Boscoli	O Que Vale a Nota Sem o Carinho da Mulher	Carlos Gomes		Odeon	C. Carlos J. Wehrs
43	Seminua	1928	Paulo Magalhães	Deus Nos Livre dos Castigos das Mulheres	Fénix	*	Odeon	A Guitarra de Prata

44	Cachorro Quente	1928	Antônio Quintiliano	Deus Nos Livre dos Castigos das Mulheres	Recreio	*	Odeon	A Guitarra de Prata
45	Ora Vejam Só	1928	Cardos de Menezes	Ora Vejam Só	São José	Pascoal Segreto	Odeon	C. Carlos J. Wehrs
46	Microlândia	1928	Luís Peixoto, Marques Porto e Afonso de Carvalho	Jura	Fénix e Palácio	*	Odeon	A Guitarra de Prata
47	Rabo de Saia	1928	Luís Peixoto, Marques Porto e Afonso de Carvalho	Música do Maestro Rada e Sinhô	Palácio	*	Não gravado	Não editado
48	Mexericos	1928	Carlos Bittencourt	Música de Assis Pacheco, Babo e Sinhô	São José	Pascoal Segreto	*	*
49	O Preto Que Tinha Alma Branca	1928	Ciro Ribeiro	Deus Nos Livre dos Castigos das Mulheres	Democrata Circo	Oscar Ribeiro	Odeon	A Guitarra de Prata
50	Rabo de Saia	1928	Heitor Modesto	Música de Sinhô	*	*	Nao Gravado	Não editado
51	É da Fuzarca	1928	Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes	Sabiá	Recreio	Não consta	Odeon	A Guitarra de Prata
52	Palácio das Águas	1928	Geysa Bôscoli e Luís Carlos	Jura	Recreio	Não consta	Odeon	A Guitarra de Prata
53	A Dorinha é da Fuzarca	1929	Gastão Trojano	Música de Sinhô	Carlos Gomes	Pascoal Segreto	Nao Gravado	Não editado
54	Hip... Hurra!	1929	a. Garcia e Gama Júnior		Democrata Circo	Oscar Ribeiro	*	
55	Gosto Que Me Enrosco	1929	Juca Pirama	Gosto Que Me Enrosco	Democrata Circo	Oscar Ribeiro	Odeon	Melodias Populares
56	Seu Julinho Vém	1929	Freire Júnior	Eu Ouço Falar ("Seu Julinho")	Carlos Gomes	Pascoal Segreto	Odeon	Guanabara
57	Às Urnas	1929	Freire Júnior e L. Iglésias	Música de Sinhô	Recreio	Não consta	Não Gravado	Não editado
58	Miss Universo	1930	Paulo Magalhães	Burucutum	Cassino	*	Odeon	Não identificada