DE PERNAS PARA O AR[1]: EXPERIÊNCIAS DA MODERNIDADE NA DRAMATURGIA DO TEATRO DE REVISTA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Beatriz Lopes[2]
André Luís Gomes[3]

Resumo: Este estudo tem como objetivo demonstrar que o Teatro de Revista no Brasil foi uma das mais férteis e diversificadas experiências da modernidade no cenário teatral brasileiro da *belle époque tropical.* Objetiva, ainda, oferecer uma pequena abordagem desse fenômeno cultural, propulsor da indústria do entretenimento, como um espaço privilegiado de inserção sociocultural das camadas populares a exemplo da Companhia Negra de Revistas e a peça *Tudo Preto*[4], compreendidas não só como um marco de afirmação negociado pela cultura negra no ideário da identidade brasileira, mas, sobretudo, como um espaço de luta /desejo para se inserir na modernidade.
Palavras- chave: Teatro de Revista; experiências da modernidade; identidade brasileira, Companhia Negra de Revistas; *Tudo Preto.*

Overture[5]
"Forrobodó de maçada
Gostoso como ele só
É tão bom como a cocada
É melhor que o pão de ló."[6]

Cena 1-Teatro de Revista: experiências da modernidade no cenário teatral brasileiro

O Teatro de Revista, vertente do teatro musicado, foi uma das mais férteis e diversificadas experiências da modernidade5 no cenário teatral brasileiro da *belle époque* tropical. Teatro essencialmente popular, não só pelos elementos básicos de sua estrutura e convenções, como também pela alquimia sociocultural operada em seus palcos, a partir das assimilações do ritmo frenético da cidade que se modernizava, e as ressignificações sobre o nacional, o popular, a identidade brasileira, os "tipos" sociais e

---

[1] Tomo de empréstimo o título de uma peça Revista de Bastos Tigre apresentada em 1916, no Rio de Janeiro

[2] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. beatrizlopes@ibest.com.br.

[3] Professor Associado no Departamento de Teoria Literária e Literaturas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT) da Universidade de Brasília Andrelg.unb@gmail.com.

[4] O texto da peça encontra-se nos Arquivos da 2ª Delegacia auxiliar de Polícia do Distrito Federa, Arquivo Nacional (2ªDAP), caixa 40, nº891. A peça foi encenada no Rio de Janeiro, São Paulo em outras cidades brasileiras entre julho de 1926 e julho de 1927.

[5] Denominação dada à abertura orquestrada, sempre executada com o apagar das luzes da sala, enquanto os últimos espectadores se acomodavam. Cf. VENEZIANO, 2013, p. 162.

[6] *Forrobodó- burleta de costumes cariocas.* Carlos Bittencour e Luís Peixoto, música de Chiquinha Gonzaga, apresentada em 1912, no Rio de Janeiro.

os variados discursos enunciadores da crítica ao cotidiano da cidade, à política e aos costumes da sociedade, as Revistas atingiram em cheio as preferências do amplo público a que se dirigiam. Em sua condição de "espelho" da realidade brasileira, pode-se configurá-lo como um gênero teatral que levou para o tablado a diversidade social e cultural de uma época marcada pelas contradições e pelas constantes mudanças operadas na sociedade brasileira. Além disso, a popularização e a consagração desse teatro escrito, encenado e produzido por "carpinteiros teatrais"[7], mas com estreita ligação com o publico, contribuiu, sobremaneira, para a formação de um circuito de diversão massificada, nas primeiras décadas do século XX.

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

Para VENEZIANO (2013), a visão de cumplicidade, o humor e a interação com o público também se construíam a partir de expressivas formulações dramatúrgicas e cênicas de sua carpintaria teatral: esquetes, cortinas, bailados, apoteoses, quadros de fantasia, apelos mitológicos e históricos, cenarizações exóticas, complicadas composições em que se recorriam às maquinarias diversas e ao urdimento para uso de mutações de cenários, às vezes grandiosos, numa mesma revista, tudo isso sintonizado com a modernidade e com a ênfase crescente na música popular, foram fatores marcantes para o seu sucesso e sua permanência nos palcos brasileiros, durante cem anos.

Carioca e brasileiro, o teatro musicado foi estigmatizado e relegado a uma espécie de esquecimento, durante grande parte do século XX. Seus autores, atores, e compositores eram classificados como "menores", considerados artistas dotados de uma comicidade "natural" e que exerciam seu ofício com "espontaneidade", isto é, um nicho

[7]Denominação pejorativa atribuída aos dramaturgos, autores, atore e ativistas do teatro popular que, segundo os censores e a elite intelectual da época, produziam um "teatro menor, ligeiro", sem valor estético e literário. Mas que, mesmo acusados de imitações e paródias condenáveis, esses atores, autores e artistas atingiam o grande público com suas sátiras, críticas políticas e de costumes.

quase folclórico. Nessa visão essencializada, foram deixados à margem de uma análise mais rigorosa.

Segundo MENCARELLI(1999), por apresentar uma cena intensamente comprometida com a contemporaneidade e por ser de forte apelo popular, esse teatro despertou imediato e contínuo descrédito por determinada parcela da intelectualidade, sendo fortemente responsabilizado pela "decadência do teatro nacional". Entretanto, uma reavaliação de seu papel no panorama do teatro brasileiro feito por recentes estudos, recolocou o teatro musicado na pauta de temas acadêmicos que buscam uma nova historiografia teatral, informada por novas perspectivas de análise e metodologias. Não obstante o esforço de buscar a superação do textocentrismo tradicional e privilegiar o enfoque dos diferentes elementos do espetáculo como espaço cênico, a atuação e a encenação, esses estudos têm se fixado, também, no teatro musicado como um campo de interesses e trocas culturais, alimentado pela diversidade cultural, social e econômica dos artistas, trabalhadores e público, que criavam, produziam, encenavam e consumiam o produto teatro musicado.

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

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

E, a despeito de ter sido relegado pela tradição historiográfica tanto da literatura quanto do teatro, os estudos mais recentes sobre o teatro de revista evidenciam o quão vigoroso se mostrou esse gênero em suas contribuições ao teatro brasileiro.

Cena 2-Companhia Negra de Revistas: uma dramaturgia de pernas para o ar.

A Companhia Negra de Revistas e suas peças, especialmente, *Tudo Preto*, se inserem num campo de referências em que modelos cênicos do teatro norte-americano, com o final da primeira guerra, lograram grande êxito na Europa e, em particular, na

França. Espetáculos envolvendo artistas afro-americanos caíram no gosto do público parisiense, ao mobilizar elementos bastante arraigados no imaginário colonial francês, traduzidos nos palcos em *performances* que estilizavam uma África primitiva e exótica e, como não dizer, erótica. A *Revue Nègre*, um desses empreendimentos mais bem sucedidos, consagrou o "negrismo" como a "grande moda" do momento com suas peças ágeis, suas danças "selvagens", embaladas pelo ritmo "frenético" do jazz, e a energia "bárbara" dos rodopios e requebros "sensuais" das *black girls*. Contudo, se o negro e o africano podiam ser percebidos pelos franceses num registro distanciado, no Brasil, a presença mais ampla da "gente de cor" nos espetáculos ganhava nuanças particulares. Em boa medida, significava aceitar e incorporar como elementos de destaque no entretenimento um segmento de sua população que há tempos era percebido como um dos principais entraves ao progresso e à modernização da nação.

A Companhia Negra de Revistas, formada por De Chocolat compositor, cançonetista e ator, e Jaime Silva cenógrafo, em 1926, e constituída de artistas negros e mulatos em sua quase totalidade, se apresentaria no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, com grande sucesso, até sua dissolução em 1927. A troupe que reunia artistas de renome como Pixinguinha, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino, e De Chocolat, fazia questão de apontar sua inserção no campo de negociação da questão racial a partir do próprio nome da Companhia que ressaltava a origem racial de seus membros, assim como a denominação do espetáculo *Tudo Preto*, num contexto em que se relacionam concepções e mediações na construção simbólica de nossa “brasilidade”.

Nesse sentido, o surgimento da Companhia Negra de Revistas está intimamente ligado aos discursos produzidos pelo Projeto Civilizatório Brasileiro, iniciado no século XIX. Para tanto, o discurso fundador da história do país e da ideia de nação é reatualizado em diversos momentos históricos. Em outras palavras, os discursos nacionalistas se apropriam dos símbolos eleitos como “tipicamente nacionais”, de diferentes formas ao longo do tempo, segundo os interesses das classes dominantes , o que não exclui, como veremos, a participação popular.

Pela farta noticia na imprensa[8] registando uma “enchente’ nos teatros por onde passaram, se pode concluir que a Companhia Negra de Revistas obteve inegável sucesso de público, sendo aclamada, inclusive, pela imprensa militante voltada para a população

[8] *Jornal do Brasil*, 1/8/1926, “Palcos e Salões”; *O Jornal*, 1/8/1926, “Crônica Teatral”; *A Pátria*, 1/8/1926, “Nos teatros”; *O Paiz*, 01-08-1926, Artes e Artistas. *Apud* NEPOMUCENO, 2006, p. 126.

negra que via nessa produção teatral um "reerguimento da nossa raça."[9]Consta, ainda, que "a Companhia Negra de Revista chegou a alcançar 400 apresentações, número nada desprezível numa época em que 15 ou 20 já era considerado um estrondoso sucesso."(BARROS, 2005, p. 99).

Para o senso comum da época, a participação artística do negro estava ligada ao humor, ao ridículo, estando em oposição ao belo e ao sublime, apontado pela estética branca e edificado pelos valores culturais hegemônicos. Podemos inferir que a cultura do riso e do humor crítico performático, cuja natureza, segundo Bakhtin, aparece sempre deformada porque lhe são aplicadas ideias e noções alheias, era uma prática discriminada socialmente.

Cena 3- *Tudo Preto*: uma *Via Láctea* negra em cena

Em síntese, a peça *Tudo Preto* estrutura-se em um ato, quinze quadros e uma apótese, apresentando cortinas, esquetes, quadros de fantasia, coros, e "black-girls", em que a temática, através de uma meta-revista, teatraliza a organização de uma companhia de revistas, por Benedito(baiano) e Patrício (paulista). A peça era caracterizada justamente por debater intensamente os temas mais caros para a constituição da identidade nacional naquele momento: mestiçagem, influências raciais em um conceito mais geral de "cultura brasileira", racismo, influências regionais diferenciadas de um caráter nacional único, além da relação entre o contexto parisiense (ícone da modernidade europeia) e o surgimento da Companhia Negra de Revista.

Assim, o recorte ora apresentado pretende evidenciar que a Companhia Negra de Revistas, especialmente em *Tudo Preto*, não só constrói uma narrativa em conexão com estruturas discursivas do projeto civilizatório em voga, no que diz respeito à mestiçagem, como articula uma dramaturgia em que o moderno cosmopolita e o típico exótico não devem ser vistos como contraditórios, mas sim como a expressão particular da modernidade, no contexto brasileiro da cultura de massas.

No primeiro quadro, denominado *Para a frente* a peça abria com uma tradicional caracterização dos personagens afro-brasileiros como trabalhadores domésticos: cozinheiros, arrumadeiras, com seus utensílios de trabalho, reforçando estereótipos seculares. Contudo, esses personagens cantavam uma canção denominada de *Coro dos Serviçais* que a despeito do titulo, indicava que o tema estava prestes a receber um novo tratamento:

Deixamos as patroas
Artistas boas
Vamos ser

[9] *Clarim da Alvorada*, 22 de ago, 1926. *Apud* GOMES, 2004, p.299.

Cheias de alacridade
E com vontade
De vencer
Seremos as estrelas
Chiques e belas
A dominar
Mostrando que a raça
Possui a graça
De encantar.

Observe-se que, em meio à canção, insere-se o desejo de ascensão social, mostrando a meta de "dominar". Esses objetivos surgiam associados à crescente presença de artistas afro-brasileiros nos palcos do teatro musicado carioca. A importância que esses artistas paulatinamente assumiam é apontada na peça como origem da companhia:

Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentar-se o mais elegantemente possível:
Patrício (olhando para o lado que saiu o coro)
Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça ... Só devemos aceitar elementos pretos!
Benedito (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro)
Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas.
Patrício
Disso sei eu. Os patrões é que não estão muito contentes ...
Benedito
Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?
Patrício
Justamente! E dizem que não tem um único elemento que não seja preto!
Benedito
Muito bem; é o que devemos fazer aqui Tudo Preto!
Deve ficar interessantíssimo!
Patrício
Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta

Benedito (rindo)
Será uma Via-Láctea Beneditina!
[...]
Benedito
O preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...
[...]
Patrício
Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor, como Henrique Dias, Cruz e Sousa, André Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio e outros.
Benedito
Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias ...

Patrício
Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris. Imitaremos...
Benedito
Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate!

Ao analisar essa passagem em que o humor remete, às vezes, a associações ambíguas, não se pode esquecer de que a peça era uma comédia e, como tal, o caráter polissêmico e a dinâmica do teatro de revista visavam dar aos temas um tratamento que pudesse satisfazer o maior número possível de gostos, como bem preconizava o universo da cultura de massas. Além disso, pode-se identificar no diálogo das personagens que a ideia de uma "convivência harmoniosa" entre brancos e negros estava sendo negociada pela cultura negra, e que a formulação de uma democracia racial, não se restringiu ao meio intelectual. E a despeito da crítica, posteriormente, caracterizá-la como uma formulação falaciosa e manipuladora, segmentos populares estavam há muito debatendo essa questão. Destaque-se, ainda, que apesar de *Tudo Preto* apresentar alguns traços genéricos para a caracterização do Brasil, a nação não é percebida nessa peça como um bloco homogêneo no que tange à questão racial. Se o que era visto como a "cultura negra" era algo apontado como central na identidade nacional, essa cultura aparece como tendo matizes. O mais sensível é a questão regional, ressaltando-se claramente a importância da Bahia, como bem evidencia o segundo quadro, *Palhoças estilizadas*, anunciado no diálogo entre Patrício e Benedito que fecha o quadro anterior.

Patrício
E onde iremos buscar originalidades?
Benedito
No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas!

Baiana (entrando desengonçada)
Sou baianinha faceira
Toda dengosa e gentil
Das mulheres a primeira
Nesta terra do Brasil
Tenho um certo requebrado
E um quadril ondulante.
Que faz ficar apaixonado
Qualquer tipo elegante.
[...]

Naturalmente essa construção encontrada em *Tudo preto* não se distancia do estereótipo consolidado que associava afrodescendência e sexualidade. Contudo, a associação aparece como parte dessa "cultura negra" de que o país poderia orgulhar-se, e envolta na sedutora aura do entretenimento. Assim, se a passagem deixava espaço para a reafirmação de visões pouco lisonjeiras a respeito dos afro-brasileiros, também possibilitava outras visões mais favoráveis à "gente da raça". Essa temática era importante em *Tudo preto,* sendo desenvolvida ao longo de outras partes da peça:

> *Patrício*
> Com o que então minha irmã és da Bahia!
> *Baiana*
> Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, e Jesus Cristo, nosso criador!
> *Patrício*
> Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio — é carioca da gema...
> *Baiana*
> Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.
> Patrício e Benedito (rindo) Ah! ah! ahl ah!
> *Baiana*
> Ah! ah! ah! uma história! (Indo à porta da palhoça) Pessoal! (depois que outros baianos atenderam ao seu chamado) Digam a esse trouxa onde nasceu Jesus Cristo!
> *Coro*
> Dizem que Cristo nasceu em Belém
> A história se enganou
> Cristo nasceu na Bahia, meu bem,
> E o baiano criou
> A Bahia tem vatapá
> A Bahia tem caruru
> Moqueca e arroz de aussá
> Laranja, manga e caju
> [...].

Na verdade, não se pode esquecer que a companhia se movia no polissêmico mundo do teatro de revista e do entretenimento de massas. Assim, em boa parte, uma peça com "tudo preto", para fazer sucesso, fatalmente buscaria explorar fórmulas já consagradas no mundo do entretenimento. A inserção da Companhia Negra de Revistas no mundo das diversões massificadas necessariamente traria um caráter ambíguo a seu empreendimento, que não poderia trazer uma mensagem abertamente política sob o risco de não atrair o público. Não seria o caso de ver uma total submissão da companhia à cultura de massa. Se a companhia tinha suas mulatas, como qualquer outra, também poderia inserir claras tomadas de posição que explicitavam sua mensagem de afirmação de identidade, assim como seu desejo de inserção social. Após a música "Cristo nasceu na Bahia", nota-se uma passagem do tipo:

Patrício (depois da música, entusiasmado)
Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade!
Também, nascido e criado em São Paulo!
Benedito
Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que devias... Dessas palhoças têm saído até doutores [...]
Benedito
Mas não é só. Temos também outras cousas. O pretinho elegante, por exemplo![...]

Elegante
Sou a elegância personificada
Ditador da moda, pessoa educada
Pelo meu vestir, pelo meu pisar
Deixo todo povo sempre a me olhar
Com calça-balão, casaco apurado
Chapéu "a la Rocque", bigode raspado
Deixo as moças tontas, faço um figurão
Todo o mundo diz que eu sou um Barão
Sei dançar o "charleston" da moda
E frequento as salas da alta roda
[...].
Coro (Black-Girls trajando "culotte", cartola, luvas, etc. etc.)
É um tipo bem da moda
Hoje aqui chegado para veranear
E para "flirtar"
O encanto das pequenas
Loiras e morenas
Pessoa educada
É o almofada.

Essas passagens apresentam divergências de sentido entre a visão da companhia e as essencializações mais comumente atribuídas aos afro-brasileiros no Brasil. Na visão expressa na peça, o negro também se apresentava desejoso de antenar-se com a modernidade. O personagem elegante pode ser aproximado a dezenas de almofadinhas e melindrosas que desfilaram nos palcos da revista carioca ao longo desse período. Tais personagens tinham a função de símbolos polissêmicos da modernidade nas peças, sempre fãs do cinema norte americano, das danças modernas, dos banhos de mar e adeptos de novos hábitos, no vestuário, no corte de cabelo, etc. Esses personagens podiam ser vistos como uma expressão dos vários sentidos da modernidade naquele contexto, sendo apreendidos de formas diversas, mas sempre simbolizando a velocidade e o vigor que se sentia nos novos tempos.

Quando se leva em conta o fato de na primeira cena Patrício afirmar que o objetivo da peça seria demonstrar que os afro-brasileiros não são apenas serviçais, o personagem Elegante, acompanhado por Black- girls, trajadas de melindrosas, ganha um sentido claro: reivindicar para a “raça negra” não apenas as origens folclóricas de um caráter nacional , mas também o desfrute de uma urbanidade civilizada. Há na peça outras passagens de significado semelhante, como por exemplo, o último quadro denominado *Banhistas,* protagonizado por black-girls em trajes de banho.

(Entram as banhistas)

Somos as banhistas delicadas
Somos as melindrosas festejadas
O nosso porte é gentil
Encantos mil
Temos neste Brasil!
[...]
Nós somos as sereias
Brincamos nas areias
Nós somos as catitas
Banhistas futuristas!

A presença de personagens dessa natureza, acompanhados de belas black-girls, igualmente identificadas à modernidade, era uma forma de mostrar que a companhia não desejava ver seus iguais restritos ao papel de depositários da pureza cultural brasileira. Indica ainda uma diferença em relação aos ativistas da imprensa negra paulista da época, uma vez que a peça não teme associar os afro-brasileiros à modernidade.

Outra passagem da peça a associar o orgulho racial à brasilidade é a canção do quadro de cortina *Jaboticaba afrancesada***,** cantada por" uma cançonetista francesa numa luxuosa t*oilette* ornada de plumas." Uma paródia à Bataclan Negra parisiense que aqui esteve em 22, com sua vedete francesa Mistinguett , causando furor nos palcos cariocas.

Sou a Mistinguett brasileira
A cançonetista festejada
Cheia de graça, eu sou brejeira
Sou jabuticaba afrancesada
Com essa graça parisiense
Eu faço assim
Sou o que de melhor se pensa
Eu sou a brejeirice, enfim![...]
Com este pisar encantador
Com esta boquinha de encantar
Todo o meu gosto é sedutor
A minha elegância é sem par
Dizem que imito os estrangeiros
Não é assim
Tenho a graça das brasileiras
Tudo é natural em mim.

Esse recurso de abrasileirar uma atriz francesa, tenta evidenciar que o que legitimava sua *performance* era sua relação com a "cultura negra" e com "a graça brasileira". Mas essa tomada de posição, não excluía a associação com a modernidade francesa: o vestuário, as palavras em francês, a graça parisiense, e outros elementos resumidos no termo "afrancesada". A ideia veiculada por *Tudo Preto* com relação entre raça e nação, se já estava presente antes do surgimento da Companhia Negra de Revistas, certamente recebeu um impulso com a ênfase sobre essa abordagem dada pela companhia em sua peça de maior sucesso.

Outro dado interessante que reforça essa relação é a apoteose da revista. O texto dramatúrgico de *Tudo Preto* não apresenta descrição da apoteose feita pelo autor, denominada *Mãe Negra***,** porém, a finalização apoteótica numa alegórica referência ao monumento *a Mãe Preta*, debatido na imprensa por vários jornalistas, não deixa dúvida sobre a intenção da Companhia Negra de Revistas de afirmar sua posição dentre as múltiplas formas de assimilação e ressignificação dos vínculos entre a cultura negra e a identidade brasileira. A associação entre *Tudo Preto* e a campanha pela construção do monumento não deixava de ser sintomática, uma vez que a campanha e o teatro musicado foram dois caminhos através dos quais a ideia de centralidade afro-brasileira no caráter nacional ganhou força naqueles anos. A quase coincidência temporal entre a ideia do monumento e a Companhia Negra de Revistas certamente não se deu por acaso, possivelmente, explorando esse debate, sobre ela De Chocolate erigiu sua apoteose em *Tudo Preto* fornecendo novos sentidos à discussão.

Cai o pano

A partir das passagens selecionadas, pode-se ver que a Companhia Negra de Revistas e a peça *Tudo Preto* conseguem dar o seu recado. Por um lado, evidenciando a importância decisiva dos afro-brasileiros no "caráter nacional", incluindo-se nas negociações dos sentidos de "democracia racial" e ajudando a **repensar a** tese, consagrada no pensamento social brasileiro, de que essas ideias foram criadas exclusivamente por intelectuais e políticos; por outro, tematizando as experiências da modernidade, a companhia explicitava seu desejo de inserção social, reivindicando os benefícios de um *modus vivendi* "moderno" e "civilizado" que também estaria ao alcance da "cultura negra".

Referências bibliográficas

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat: História da Companhia Negra de Revistas* (1926-1927*)*. Rio de Janeiro: 2005.

FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro- Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. V. I. São Paulo: Edições SESCSP, Perspectiva, 2012.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920.* Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de Artur Azevedo.* Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro. (1926-1927).* Dissertação de Mestrado, 2006. Disponível em http:// www.aprospucsp.org.br. Acesso em 11/11/2016.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP. Editora, 2013.