UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DEISE SANTOS DE BRITO

Um ator de fronteira:
Uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40.

São Paulo
2011

DEISE SANTOS DE BRITO

Um ator de fronteira:
Uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40.

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dr. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Brito, Deise Santos de
Um ator de fronteira : uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40 / Deise Santos de Brito – São Paulo : D. S. Brito, 2011.
162 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

1. Teatro – Brasil – Século 20 2. Teatro de revista 3. Artistas negros 4. Comicidade 5. Cultura popular 6. Samba 7. Otelo, Grande, 1915-1993 (Sebastião Bernardes de Souza Prata) I. Azevedo, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro II. Título

CDD 21.ed. – 869.9209

Nome: BRITO, Deise Santos de

Título: Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40.

Dissertação apresentada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr._____Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____Instituição: _____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____Instituição: _____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Á Hilda Ribeiro de Brito e Maria de Lourdes Bispo dos Santos, dois exemplos femininos que estão guardados em meu coração como riquezas supremas.

Agradecimentos

Aos deuses por conceberem a minha vida e a oportunidade de produzir esta pesquisa.
Aos meus guias espirituais, em particular, Iemanjá, Oxum, Yansã e Obaluaê
Aos meus pais, Durval e Lourdes, as duas pessoas que mais amo.
Aos meu avós(*in memorian*) Joana, Manoel e Durval Faustino.
Aos meus irmãos, Diógenes, Gustavo e Carla por me ensinarem a arte da convivência.
Ao meu tio Carlos Cruz por ser uma referência masculina positiva na minha vida.
À Profa. dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo pela orientação, dedicação e ética durante todo o processo investigativo.
À CAPES por me oferecer condições financeiras para a construção deste trabalho.
À Companhia de Teatro Popular Cirandarte e a todos seus eternos componentes, sempre guardarei boas memórias e serei eternamente grata pelos anos de aprendizado contínuo.
À Profa. dra. Ângela de Castro Reis por me apresentar o universo revisteiro.
À Osvaldice Conceição, minha amiga, minha companheira de cena, minha diretora. Nem a distância conseguiu enfraquecer nossa ligação.
À Tom Conceição, pelas risadas compartilhadas e amizade fortalecida nas horas de angústia.
Aos diretores com os quais trabalhei e que de forma direta ou indireta contribuíram para as minhas reflexões acerca deste trabalho: Taynã Andrade, Luis Bandeira, Nadir Nóbrega e Antônio Marques.
Às observações dos professores doutores Elias Thomé Saliba e Elizabeth Lopes durante a banca de qualificação.
Ao Prof. dr. Amailton Magno de Azevedo pelas contribuições a este trabalho.
À Tiago Gomes de Melo e Ana karícia Dourado pelos momentos de trocas reflexivas.
À Leda Ferreira por dividir comigo a ansiedade e angústia dos momentos finais deste trabalho.
Aos meus sobrinhos e sobrinhas: Rita, Felipe, Rodrigo, Gabriel, Júnior, Nicole e Guilherme. Perdoem esta tia ausente que tem um enorme carinho por vocês.
À Lika Barsan, comadre e amiga e à minha afilhada Júlia por me proporcionar a alegria do seu nascimento.
À Verônica Maisha pelo socorro e escuta paciente.

À Fernando Codeço, Lucas Fabrizio, Adriana Xerez, Aline Mareá, Akins Kinté, e Jorge Peloso pela generosidade em situações importantes para a pesquisa .Além dos amigos Evandro Henrieti, Elis Menezes, Gerson Saback, Charles Darlan, Jussara Bacelar, Juliana Bittencourt, Melissa Rudalov, Laís Souza e Andréia Cristina de Sousa pelo apoio e carinho.

À Juliana de Souza pelos aconselhamentos acadêmicos, inclusive, pela ajuda no último momento.

À Si Thami El-Masmudi por me fazer entender que o destino prega peças e que elas podem ser muito boas. Agradeço também pelo fornecimento dos filmes nos quais Grande Otelo atuou.

À equipe da Secretaria de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes, em particular, Mirian e Elaine e Andréia.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, da Biblioteca do MASP, da Biblioteca Mário de Andrade, do MIS-SP e do MIS-RJ

A todos os artistas de revista, pela deliciosa forma como revisavam a vida, em especial os atores e atrizes brasileiros negros.

Muito Obrigada!

Axé!

O ator, na sua essência, representa para qualquer pessoa ou qualquer público.

Grande Otelo.

Resumo

Essa pesquisa aborda o trabalho do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro produzido entre as décadas de 20 e 40, analisando suas atuações em três momentos, a participação na Companhia Negra de Revistas, os trabalhos desenvolvidos na Companhia Jardel Jércolis e a fase do ator como artista fixo do Cassino da Urca.

Palavras – Chaves: teatro de revista; artistas negros; cômico; samba; cultura popular; Grande Otelo.

Abstract

This research approaches Grande Otelo´s work as an actor in the brazilian revue theater between 20’s and 40’s, analyzing his performances in three moments: the participation in the Black Company Revue, the work in the Jércolis Jardel Company and his phase as artist of the Urca Casino.

Keywords: brazilian *revue* theater; black artists; comic; samba; popular culture; Grande Otelo.

Lista de figuras

Figura Página

Capítulo 1 – Revisitando a revista

1 - Araci Cortes.....27
2 - Ascendina dos Santos.....27

Capítulo 2 – Grande Otelo

3 - Allen Clayton Hoskins.....35
4 - Grande Otelo, 1926.....44

Capítulo 3 – A maturidade de um jovem cômico

5 - Grande Otelo entre os membros da família Queirós.....60
6 - Espetáculo *Rio Folies*.....70
7 - Espetáculo *Rio Folies* – Cena *A Singeleza da Chita*.....90
8 - Grande Otelo, no lado direito do palco, no Espetáculo *Rio Folies*.....91

Capítulo 4 – O homem *show*

9 - Imagem do palco e do salão circular do Cassino da Urca.....109
10 - Grosvenor Girls, Cassino da Urca, 1935.....111
11 - Harris Twiws e Loreta, Cassino da Urca, 1935.....111
12 - Molly Moore e Linda Baptista, cantoras do Cassino da Urca, 1935.....112
13 - Orquestras *Romeu Silva* e *Vicente Paiva*.....112
14 - Josefhine Baker no terreiro de Mãe Adédé, 1939.....116
15 - Grande Otelo fazendo “Boca de Flor” para Josefhine Baker, 1939.....120
16 - Josefhine Baker junto com músicos, 1939.....120
17 - Grande Otelo e Josefhine Baker atuando, 1939.....121
18 - Grande Otelo, de Josefhine Baker, 1940.....127
19 – Mistinguett..... 127
20 - Pedro Vargas.....127

Sumário

Introdução.....01
Capítulo 1 – Revisitando a revista.....07
1. 1 - O teatro de revista no Brasil.....07
1. 2 - D' Chocolat – entre Paris e Rio de Janeiro.....13
1. 3 - Ocupando e fermentando o espaço – notas sobre alguns artistas.....21
Capítulo 2 – Grande Otelo.....32
2. 1 - O pequeno Grande Otelo.....32
2. 2 - O encontro com a Companhia Negra de Revistas.....37
2. 3 - Artistas cômicos do teatro de revista brasileiro: alguns aspectos.....51
Capítulo 3 – A maturidade de um jovem cômico.....59
3. 1 - Entre fugas.....59
3. 2 - O centro do entretenimento.....65
3. 3 - O poderoso Jércolis.....68
3. 4 - A promoção do samba.....73
3. 5 - *The Great Othelo*.....79
3. 6 - No Tabuleiro da Baiana.....95
Capítulo 4 – O homem *show*.....101
4. 1 - Cassino da Urca, um grande *music hall*.....101
4. 2 - Casamento de preto.....112
4.3 - Uma curiosa aposta.....125
4.4 - A interpretação malandra de Otelo.....131
Considerações finais.....137
Referências iconográficas.....142
Referências bibliográficas.....144

Introdução

A memória do Brasil está imersa numa rede social que se diversifica cotidianamente. Os fatos históricos são também assimilados através de práticas culturais e códigos específicos. É o caso das manifestações artísticas que como testemunhas do tempo ao qual se relacionam, moldam aquilo que chamamos de estilos e linguagens. Isto só é possível devido a presença humana, essencial neste processo. Afinal o homem além de ser dotado de intelecto possui memória social e individual sendo capaz de modificar o espaço ao qual pertence, assim como o curso dos acontecimentos. Ele é ressignificador constante da sociedade que o circula. Neste sentido, há elementos que convergem ou divergem. Concordância ou oposição, contentamento ou contestação podem caminhar em paralelo sendo transfigurados para o mundo sob diversas faces escolhidas pelo sujeito.

A nossa pesquisa prioriza analisar o teatro de revista e suas formas de representação social estabelecendo como alvo a trajetória profissional de um ator.

O estudo do teatro de revista oferece múltiplos temas para diferentes pesquisas. Uma das razões para isso é o fato de que este gênero teatral é pautado pela atualidade da sua respectiva época, oferecendo vasto material para historiadores e sociólogos. Outra razão é porque a maioria de seus intérpretes articula referências e métodos para a sua atuação diferentes daqueles do chamado teatro dramático, assim, agregando mais elementos a serem analisados no estudo da linguagem cênica.

Abordaremos o trabalho do ator Grande Otelo,assim como, sua respectiva atmosfera social a fim de verificar como ela interferiu em sua estética de atuação, analisando o uso de suas referências culturais, sua imagem construída pelo outro, a imagem construída por si próprio, bem como o cruzamento entre elas. Entendemos que estudar esse artista pode ser uma das possibilidades para analisar as condições em que viviam os atores e as atrizes do gênero revisteiro, descobrir suas estratégias de interpretação, em que suporte eles se apoiavam, e como eles dialogavam através dos seus trabalhos com os seus respectivos meios(artístico, social, econômico).

No começo desta investigação, antes de “redescobrirmos” o artista Grande Otelo, as lembranças mais vivas do ator em nossa memória eram sua participação na novela *Renascer*[1] e sua atuação como Eustáquio no programa humorístico *Escolinha do*

[1] A novela *Renascer* foi transmitida pela Rede Globo em 1993. Grande Otelo interpretou o personagem

Professor Raimundo[2]. Nem sequer imaginávamos sua passagem por outras linguagens da arte e do entretenimento, além da televisão. O interesse pelo campo do teatro popular possibilitou conhecer o teatro de revista e a partir da Companhia Negra de Revistas foi possível ter contato com a "outra" história profissional de Grande Otelo.

Otelo era um artista versátil: atuava, cantava, compunha músicas, além de ter uma excelente expressividade corpórea. Trabalhou no teatro, rádio, televisão e cinema. Compôs samba e chegou a escrever poesias, reunidas no livro *Bom dia, manhã*, publicado em 1993, ano do seu falecimento. Esteve presente em movimentos como o Cinema Novo; interpretou o personagem Sancho Pança na obra musical *O Homem de La Mancha*[3], em 1972, ao lado do ator Paulo Autran e da atriz Bibi Ferreira, além de ter sido considerado como um dos melhores atores do mundo por Orson Wells[4].

Essas são algumas partes da sua trajetória profissional constituída de precoce talento, de idas e vindas, de habilidades peculiares e até mesmo de algumas frustrações. Da ampla carreira deste artista, foi selecionada a fase que corresponde à sua atuação no teatro de revista de 1926 a 1946.

Com a proibição do jogo e o fechamento dos cassinos em 1946, o teatro de revista continuou a ser produzido em boates e outras casas de *shows* até o início da década de 1960, com uma proposta distinta daquela encontrada nos espetáculos musicais do começo do século 20. Otelo continuou a atuar nessa nova fase da revista, na qual a nudez feminina e a plástica da apresentação eram os elementos principais, sendo estas algumas das razões apontadas por muitos estudiosos como as causas do desgaste e do declínio do gênero.

A fim de atender aos objetivos desta pesquisa, será abordado o caminho profissional do artista a partir de seu contato com a Companhia Negra de Revistas (1926), Companhia Jardel Jércolis (1934 a 1937) e Cassino da Urca (1938 a1946). O

Seu Francisco até o período do seu falecimento ocorrido em 26 de novembro daquele ano.

[2] Programa transmitido pela Rede Globo a partir de 1990. Muitos atores e atrizes deste programa, inclusive Grande Otelo, tinham atuado em décadas anteriores no teatro de revista, cinema ou rádio, são alguns deles: Costinha, Zezé Macedo e Chico Anísio, que era o idealizador e protagonista da série com o personagem Professor Raimundo.

[3] Musical escrito por Dale Wassermann. É baseado na obra *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes. Foi traduzido para o português por Paulo Pontes e Flávio Rangel e com canções produzidas por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra.

[4] Escritor e diretor norte-americano, seu trabalho mais conhecido no cinema é o filme *Cidadão Kane* (1941), veio ao Brasil em 1942 para gravar o filme *It's all true*. Durante sua estadia no Brasil, conheceu o ator Grande Otelo. A filmagem não chegou a ser concluída. A informação que consta no texto foi encontrada em MOURA, Roberto. **Grande Othelo**: um artista genial. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 42-43.

centro da análise se referirá à sua atuação apenas no teatro de revista deste período, pontuando brevemente seus trabalhos em outras áreas como o cinema e a música.

Foi estabelecido como método a proposta do historiador Timothy Clark tendo o seu texto *As Condições da Criação Artística*[5] como elemento norteador dos direcionamentos que tomamos. Ela dentre as opções apresentadas, foi a que mais se mostrou compatível com o caminho da nossa discussão, a relação do trabalho de Otelo com o ciclo social. Debatendo como ator vivenciou uma situação de reconstrução da sua imagem como um homem brasileiro e negro dentro de um período e um espaço que o possibilitou a ter uma relação mais íntima com o samba, prática que funcionou como seu principal recurso de trabalho e como impulso de apreensão dos hábitos populares carioca. Ao mesmo tempo em que ele ia cada vez mais se construindo como um homem e ator de fronteira por ter estado na encruzilhada de diferentes referências artísticas, usando seu aprendizado erudito, vivido na infância e o aprendizado popular que sempre o acompanhou.

Recorremos a esse historiador porque ele propõe um estudo sobre a obra de arte a partir das condições de criação do artista. Clark tem investigado nas últimas décadas sobre a produção de artistas como Jackson Polock e Cézanne, propondo novos caminhos e novas perspectivas de investigação, relacionados à obra de arte. Em uma das suas formulações, ele apresenta o estudo sobre a utilização e a escolha dos "materiais ideológicos" como fator fundamental para a interpretação de uma obra e o entendimento sobre a identidade de um artista.

> Por ideologias (o conceito me parece ser sempre plural, embora todas as ideologias alimentam umas às outras e compartilhem a mesma função) entendo os corpos de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelos quais as classes sociais, em conflito umas com as outras, tentam "naturalizar" suas histórias particulares[6].

Para Clark, a obra tem uma ligação peculiar com os componentes, chamados por ele de materiais da ideologia. Analisar essa relação é um dos aspectos mais relevantes para o historiador. Segundo o estudioso, "ideologia é o que a obra de arte é e o que ela não é".[7]

---

[5] CLARK, Timothy James. As condições da criação artística. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Modernismos**: Ensaio sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
[6] Ibidem, p. 336.
[7] Ibidem, p. 336.

Clark direciona seu olhar para as artes plásticas, mas algumas de suas proposições serão aproveitadas, encaixando-as, na medida do possível, na atmosfera do teatro, já que qualquer linguagem artística é uma forma de representação do social. Os trabalhos do ator Grande Otelo foram considerados como obras de arte a serem apropriadas. Os mesmos são também formas ideológicas de uma época. A partir desta reflexão, torna-se um pouco mais fácil fazer a análise do caminho da carreira do ator, o qual foi participante de um tempo e de um movimento artístico (o teatro de revista) optando por um estilo teatral e renunciando a outros. Assim, pretende-se superar as afirmações comuns sobre seu trabalho, tais como o contribuinte para a solidificação dos estigmas em relação ao ator afro-brasileiro ou a elevação da sua figura como patrimônio artístico nacional (condição que ele recusava a aceitar), analisando suas performances, personagens ou obras a partir do seu prisma, da sua posição sociocultural.

Recusando técnicas do chamado teatro "sério" [8] e assimilando peculiaridades do teatro ligeiro, Otelo optava por uma linha teatral inserida dentro de um sistema com estrutura definida e regras específicas. Ao estabelecer essa escolha, ele contribuía para que o público construísse uma imagem a seu respeito. Mas de que forma Grande Otelo negociava com essas questões? Ele era consciente das problemáticas que elas suscitavam? Sob quais aspectos isto se refletia no seu fazer teatral?

A interpretação de Grande Otelo sugeriu não apenas trejeitos faciais característicos ou um modelo para construir tipos cômicos, mas acima de tudo uma forma de satirizar, mesmo que sutilmente, as complexidades de seu meio, dentre elas o preconceito. Ele representou, outras vezes, a rendição a um sistema permeado de padrões e estigmas. Nesse caminho, de um lado a outro, ele desenvolveu suas ações cênicas formulando um conjunto de tipos e caricaturas vivas, permeados de historicidade e discussões.

Observar as especificidades do desempenho de Grande Otelo no teatro foi uma proposta desafiadora, pois consistiu em analisar a interpretação de um artista em espetáculos que não presenciamos. Tentou-se estudar o trabalho do ator através das críticas aos espetáculos que ele participou, dos depoimentos de seus colegas de profissão, das imagens de seus trabalhos, dos seus próprios depoimentos, dos documentos e pesquisas referentes às companhias as quais ele participou, de vídeos

[8] Este termo é vigente desde a segunda metade do século 19 para designar o grupo de dramaturgia e das produções que corresponde ao drama, a tragédia e a alta comédia, em contraponto com estilos populares, como as revistas e os gêneros ligeiros. Ver em MENCARELLI, Fernando. **Cena aberta**. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 1999.

avulsos de cenas compostas quando ele era um ator de revista, mas que se repetiram em décadas posteriores com outras atrizes, como *Boneca de Pixe* e *No Tabuleiro da Baiana* e das comédias musicais cinematográficas brasileiras (chanchadas).

Segundo artistas e pesquisadores, a forma interpretativa desse gênero cinematográfico se assemelhava em grande parte ao formato interpretativo dos espetáculos de revista. Da mesma forma que o teatro de revista tinha como objetivo divertir e satirizar, os filmes da Atlântida também proporcionavam o prazer do riso e a alusão a fatos curiosos da atualidade ou da história. Diante disso, foram selecionados sete filmes que ajudaram a construir uma análise mais contundente sobre o trabalho do ator, consciente de que eles foram produzidos em uma época posterior a que nós estudamos. Foram escolhidas as seguintes películas: *Também somos irmãos* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1951), *Barnabé tu és meu* (1952), *Amei um bicheiro* (1953), *A Dupla do Barulho* (1953), *Carnaval Atlântida (*1953) e *Matar ou Correr* (1954).

Para verificar a relação de Otelo com o ciclo do samba durante as décadas de 30 e 40 se recorreu à abordagem de Muniz Sodré, em seu ensaio *Samba, o dono do corpo*[9] e a Claudia Matos que realizou um estudo sobre o discurso malandro no seu livro *Acertei no Milhar, samba e malandragem nos tempos de Getúlio*[10]. O contato com as obras desses estudiosos foi de fundamental importância para discutir sobre as particularidades do trabalho do ator naquele meio e naquele momento.

Ao longo da pesquisa foram identificadas grafias diferentes para os nomes ou sobrenomes de alguns artistas, como: Aracy Cortes e Araci Cortes; D' Chocolat e De Chocolat; Dalva Espíndola e Dalva Spindola; Jandira Aimoré e Djanira Aimoré; Luiz Iglezias e Luiz Iglesias; Geiysa Bôscoli e Geisa Bôscoli. A fim de conceder uma uniformidade ao trabalho adotamos as opções mais correntes nos documentos e materiais de estudos sobre esses artistas.

Em muitos textos da imprensa aparece o sobrenome Othelo ao invés de Otelo, nesse caso mantivemos a primeira grafia apenas nas citações documentais.

A pesquisa está divida em quatro capítulos, em cada um deles se procurou obedecer a uma cronologia do seu trabalho no teatro de revista, focando em três macrosituações da carreira do ator. O que significa que optamos por não abordar ou discutir sobre as suas atuações em outras companhias, como a Companhia Sebastião

[9] SODRÉ**,** Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2º ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.
[10] MATOS**,** Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

Arruda, a Companhia Zaíra Cavalcante, os seus trabalhos com Miguel Max e sua participação no espetáculo *Algemas Quebradas* (1939), encenado pela Companhia Negra de Operetas, dirigida por D' Chocolat.

No primeiro capítulo, *Revisitando a revista*, discorremos em linhas gerais as origens do teatro de revista, bem como sua chegada no Brasil, abordando alguns dos seus principais profissionais. Nesta parte ainda pontuamos sobre D´Chocolat, criador da Companhia Negra de Revistas e seu contato com a cultura moderna da década de 20 na qual as culturas negras foram submetidas a um novo olhar. Além disso, listamos alguns artistas negros que já atuavam no meio do entretenimento fomentando, de certa forma, um espaço para outros artistas, como Otelo.

No segundo capítulo 2, *Grande Otelo*, apresentamos alguns dados sobre a vida do ator relacionados à sua infância e atuação na Companhia Negra de Revistas, desdobrando sobre a sua entrada no grupo e a repercussão no meio teatral da época.

O terceiro capítulo, *A maturidade de um jovem cômico*, aborda sua estadia na Companhia Jardel Jércolis, assim como, seu processo de inserção no Rio de Janeiro a partir de 1935. Discutimos sobre o seu início nessa companhia, seu processo de maturação como ator cômico, além do seu caminho de adaptação dentro da sociedade carioca. Neste tópico, analisamos suas atuações nos espetáculos do Jardel e como elas dialogavam com os interesses do momento, a aceitação do samba por outros setores da sociedade elevando-o como símbolo rítmico brasileiro.

O quarto capítulo, *O homem show*, trata do período de trabalho no Cassino da Urca, espaço, com uma influência marcante do *music hall*. Apontamos alguns trabalhos que o ator desenvolveu, bem como, discutimos sobre alguns aspectos relacionados a sua interpretação ligada a sua arte malandra , a sua atuação de fronteira.

Capítulo 1 – Revisitando a revista

1.1 O teatro de revista no Brasil

O teatro de revista surgiu na França, no século 18. Com matriz popular, originou-se das feiras parisienses, extraindo, das manifestações artísticas de rua, sua essência contestadora e satírica da ordem social estabelecida e retirando, da *commedia dell'arte*, a diretriz básica para a linha de interpretação dos artistas: "A *commedia dell'arte* está enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas" [11].

Conforme Bakhtin[12], o homem sempre demonstrou uma necessidade de carnavalizar o sistema social no qual estava inserido, seja por intermédio da arte ou da festa. Os caminhos estabelecidos foram heterogêneos: ditirambos gregos, rituais considerados profanos e procissões desembocaram em práticas como o teatro de rua e inspiraram as comédias de Aristófanes, os personagens da *commedia dell'arte*, os textos de Shakespeare, Molière e Goldoni. Estudar cada um desses elementos é fundamental para entendermos a linha tênue entre arte popular e erudita, mas este trabalho se limita ao que é mais pertinente ao gênero revisteiro, a fim de atender aos objetivos explicitados.

Segundo o pesquisador Robert Dreyfuss[13], a revista é gerada a partir do cruzamento da *commedia dell'arte* italiana com a comédia francesa ainda no século 18, nas ruas, especificamente entre as barracas de Feira de *Saint Laurent* e *Saint Germain* .A primeira revista foi intitulada de *A Revista de Teatro*, de 1728, e foi escrita por dois atores italianos radicados na França, Romagnesi e Dominique Filho, este filho de um ator da *commedia dell'arte*. O termo "revista" vem do francês "*revue"*, que significa "rever", por isso o nome "revistas de ano", as quais tinham como meta divertir o público e abordar de forma satírica os principais fatos anuais. Neste caso, *A Revista de Teatro*, apresentada em dezembro de 1728, intencionava repassar os acontecimentos relacionados ao teatro francês desse mesmo ano. Apesar da proximidade com outros

[11] BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.353.
[12] BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; [Brasília], Universidade de Brasília, 1987.
[13] DREYFUSS,1909 apud VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar.** Teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: UNICAMP, 1996. p. 19-20.

gêneros ligeiros, tais como a burleta, o vaudevile, a opereta, a *féerie*, o cabaré, o café-concerto e o *music hall*, a revista se distingue por inúmeros elementos. Sua ação dramática não é convencionada às regras do teatro clássico, ou seja, não possui obrigatoriamente uma unidade de ação (início, meio e fim), tempo (linear) e espaço (único e imutável). O seu único fio condutor, a princípio, são os personagens, o *compère* e a *comère*, e seu enredo está relacionado aos fatos e acontecimentos da época na qual a revista está sendo encenada.

Outro elemento crucial, para o qual Neyde Veneziano chama atenção, é o caso da alusão[14] presente neste gênero teatral. A dramaturgia das revistas se baseia nesse recurso, satirizando o contexto social em que ela se inscreve. Inicialmente, nos primórdios do gênero, essa alusão esteve presente no repasse dos principais acontecimentos anuais e, posteriormente, passou a abordar temas, sem perder o caráter de conexão com a sociedade. Esse caráter alusivo seria um dos sustentáculos do trabalho interpretativo dos artistas que atuavam em revista, principalmente aqueles que pertenciam ao grupo dos cômicos. Em suma, o teatro de revista seria:

> Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, faz por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão[15].

A revista se propagou por países como Espanha, Portugal, Inglaterra, Itália, Alemanha e Estados Unidos e penetrou na América Latina, inclusive no Brasil.

O Brasil, em particular a cidade do Rio de Janeiro, foi marcado por uma forte influência dos hábitos e das práticas culturais portugueses. As revistas vindas de Lisboa engrossaram este "caldo cultural lusófono", iniciando no país o gênero teatral revisteiro. Segundo Roberto Ruiz e Tânia Brandão, em 06 de janeiro de 1856, chegou ao país a primeira revista, denominada *Fossilismo e Progresso*, um espetáculo da Companhia Portuguesa[16].

A primeira revista do brasileira, encenada em 1859, *As Surpresas do Senhor José Piedade,* de Justiniano de Figueiredo Novaes, não obteve êxito junto ao público carioca

[14] Este termo, segundo o dicionário Caldas Aulete, significa: "Crítica ou comentário a respeito de uma pessoa ou coisa mediante referência a outra bem conhecida (grifo nosso)". Ver em: AULETE, Caldas. **Dicionário Aulete**. Disponível em http: aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital.

[15] VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar.** Teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: UNICAMP, 1996. p. 28.

[16] RUIZ, Roberto; BRANDÃO, Tânia. **O Teatro de revista no Brasil**: das origens à primeira guerra mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

e, para complementar, foi proibida de ser encenada. A peça era uma recapitulação dos principais fatos de 1858. Tinha como personagens o roceiro "Senhor José Piedade", fio condutor da peça; as figuras alegóricas relacionadas aos periódicos, como o "Mercantil", "a Marmota", "o Jornal do Comércio"; além de um quadro denominado *Asas de Anjo*, que fazia alusão a um espetáculo realista, cujo texto era de José de Alencar, e que fora proibido de continuar sendo encenado por apresentar diálogos imorais. Nessa cena, havia os personagens da "polícia" e da "censura", provavelmente satirizados. Acredita-se que esta seria uma das razões da proibição à continuidade das apresentações da revista de Figueiredo Novaes[17].

Outra revista só voltaria aos palcos em 1875, denominada *A Revista de Ano de 1875*, obtendo o mesmo nível de repercussão da anterior. O primeiro grande sucesso de uma revista brasileira só ocorreria em 1883, com a estreia de *O Mandarim*, cuja autoria é de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. Azevedo foi um dos principais responsáveis pelo êxito do gênero revisteiro no Brasil, apesar de na época acontecer um movimento em defesa de um teatro nacional com uma linguagem "refinada", no qual fosse possível apreciar dramas e altas comédias. Por esta razão, a revista e outros estilos do teatro musicado popular, apesar do sucesso, ocupavam uma posição de inferioridade estética e conceitual, segundo a visão de muitos intelectuais do período[18]. *O Mandarim* tinha como ator principal o baiano Xisto Bahia, numa notável atuação do *compère* "O barão de Caiapó", fazendo uma alusão, por meio de personagem caricato, ao barão de café João José Fagundes Rezende.

A reurbanização do Rio de Janeiro já estava sendo processada nas décadas finais do império e era simultânea aos passos em direção à república, a qual foi anunciada em 15 de novembro de 1889. As revistas satirizavam a sociedade incluindo esse processo transitivo, que se constituía em uma mudança contínua na estrutura em que ela estava acomodada. O processo de higienização, as remodelações das ruas e as demolições de casarões no centro da cidade eram ferramentas para os textos e para as atuações, que oscilavam entre o favorecimento a esse processo de modernização e o repúdio, sustentado por certo saudosismo às medidas tomadas[19].

---

[17] VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: UNICAMP,1991. p. 26-27.

[18] Ver sobre o assunto em MENCARELLI, Fernando. **Cena aberta**. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 1999.

[19] SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

Em 1893, o então prefeito do Rio de Janeiro, Cândido Barata Ribeiro, decidiu implantar um conjunto de operações para remodelar o centro da cidade. Foram demolidos os cortiços, conhecidos como "cabeça-de-porco", desalojando várias famílias que tiveram que migrar para os morros próximos. Essa ação, considerada pelo Governo como necessária para a "higienização" e "saúde" da cidade, reflete o descaso à situação precária do povo que ocupava os espaços centrais, sendo atribuído a ele, de certa forma, as causas das pragas, doenças e outras mazelas. Isso implicava, ao mesmo tempo, um favorecimento às necessidades econômicas e às culturais de uma posição que o Brasil estava começando a ocupar naquele momento, como país republicano dependente de grandes potências estrangeiras. Essas ações processadas no centro do Rio, durante a administração de Barata Ribeiro, foi abordado na revista *O Abacaxi*, de Moreira Sampaio e Vicente Reis, que estreou em 1893.

Após a Segunda Revolução Industrial no Norte da Europa, na segunda metade do século 19, houve uma alta constituição de complexos industriais, gerando um excedente local. Esse fato fez com que alguns países, como Inglaterra e França, investissem em regiões que tinham sido colonizadas, como o Brasil, por meio de intervenções no sistema sociopolítico. A meta era expandir o mercado consumidor atendendo às necessidades do ritmo econômico europeu.

> [...] assistimos ao desenlace de uma sequência de movimentos concatenados com ela e interligados entre si, que promoveram, num lance único, rápido e inexorável, a derrocada da estrutura senhorial do Império e a irrupção da jovem república de feições burguesas: a queda do Gabinete Zacarias (1868), o manifesto *Reforma ou revolução* (1868), o advento e a difusão do novo ideário democrático-científico europeu (Modernismo de 1870), a fundação do Partido Republicano (1870), a agitação abolicionista (1879-1888), a Abolição (1888), a República (1889) e o Encilhamento (1891)[20].

Nota-se, na primeira década do século 20, uma série de mudanças nos âmbitos do transporte e dos meios de comunicações, tais mudanças foram possíveis devido, principalmente, aos empréstimos governamentais tomados do exterior e ao Encilhamento[21]. Isso fazia com que o país se moldasse ao comércio e às outras necessidades do capital externo.

---

[20] SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na primeira República**.** São Paulo: Brasiliense, 1983 p. 62.

[21] O Encilhamento consistiu numa grande movimentação financeira do país pós Proclamação da República. O Ministro da Fazendo da época, Ruy Barbosa, adotou uma política de créditos livres para

Segundo Sevcenko , na passagem do século 19 para o 20, o Rio de Janeiro se destacava como 15º comércio portuário do mundo. Esse patamar foi prejudicado um pouco pela queda na exportação de café, devido à decadência da economia cafeeira do Vale do Paraíba e à transferência da produção do Oeste Paulista para o porto de Santos. Entretanto, houve grande aumento das importações e do comércio de cabotagem, colocando o Rio de Janeiro num contato intenso com as produções europeia e norte-americana. Assistiu-se, assim, a uma remodelação desenfreada dos hábitos sociais e físicos. A estrutura urbana foi modificada para atender às necessidades do comércio.

> As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns e estabelecimentos do comércio de atacado e varejo da cidade. As áreas pantanosas faziam da febre tifoide, do implaudismo, da varíola e da febre amarela, endemias inextirpáveis. E o que era mais terrível: o medo das doenças, somado às suspeitas para com uma comunidade de mestiços em constante turbulência política, intimidava os europeus, que se mostravam então parcimoniosos e precavidos com seus capitais, braços e técnicas no momento em que era mais ávida a expectativa por eles[22].

A situação de miserabilidade social, que está presente desde o império, permaneceu e foi agravada no período republicano, o qual, pelas crises bancárias e pela especulação imobiliária, elevando os custos da habitação e do consumo, prejudicava as classes desfavorecidas que ocupavam os espaços insalubres seja na área central, onde tinham suas estadias ameaçadas, ou nos morros e subúrbios desprovidos de água encanada e saneamento básico. O momento também foi agravado pelo número cada vez maior de imigrantes europeus que chegavam à capital federal e superlotavam os centros.

As classes populares tinham seus hábitos e práticas (de sociabilidade, divertimento e entretenimento) perseguidos devido à insistência constante do governo e da elite econômica em rejeitar os costumes tradicionais, considerados como atrasados a fim de levar em frente a concretização do progresso e da civilização segundo o modelo

---

antigos latifundiários, ex-donos de escravos e novos investidores que quisessem se arriscar no campo industrial. Tudo isso gerou especulações imobiliárias e fundiárias interferindo drasticamente na economia. O termo Encilhamento faz analogia ao ditado popular: “Cavalo encilhado só se passa uma vez”. O ato de encilhar é um procedimento adotado no hipismo, é o arrear ou equiparar o cavalo preparando-o para a corrida. Ver mais sobre a política de Encilhamento em SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na primeira República**.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

[22] SEVCENKO, Op. cit., p. 40-41.

europeu. Assim, houve combate policial a várias manifestações populares e às variadas formas de religião popular.

O Rio de Janeiro precisava se civilizar e as culturas populares, especificamente as de cunho afro-brasileiro, representavam uma ameaça a este anseio. Estas, assim como seus integrantes, poderiam "enfear"[23] a paisagem. Mas um número cada vez maior de migrantes de outros estados, principalmente da Bahia, chegavam ao Rio de Janeiro, trazendo símbolos e outras representações de suas matrizes culturais. Dentre essas, as práticas de origem afro-baiana, como os batuques, a capoeira, além da religião representada pelo candomblé. As mudanças eram programadas por uma minoria (a administração pública), porém uma maioria se reinventava diariamente em contraposição.

Xisto de Paula Bahia nasceu em Salvador em 6 de agosto de 1841, além de ator, era compositor de modinhas e lundus[24], começou a atuar profissionalmente aos 17 anos em sua terra natal e sua estreia no Rio de Janeiro só ocorreria em 1875, no Teatro Ginásio. Era elogiado pelo dramaturgo Arthur Azevedo por suas atuações no teatro, destacando as performances dos personagens que interpretava, foi considerado por muitos contemporâneos de sua época e pesquisadores posteriores como o pioneiro na construção dos tipos brasileiros.

A interpretação de atores como ele e, mais tarde, Grande Otelo, estaria mergulhada em ambiguidades de aceitações com contextos temporais distintos. O estilo de interpretação de Xisto Bahia estava imerso num complexo imaginário social sobre o que seria o homem brasileiro no final do século 19. Desde muito tempo, o Brasil vivenciava aspectos curiosos no processo de construção dos conceitos de "nação", "povo" e "brasilidade". Não é possível abordar aqui tais temas com profundidade, porém, é necessário apontar que, principalmente, após a abolição da escravatura, intelectuais se empenharam num debate sobre o que viria a ser a nova sociedade brasileira. Nesse período, mais da metade da população era composta por negros e seus descendentes e esta situação era combustível suficiente para as preocupações dos setores mais intelectualizados.

---

[23] SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. p.56.

[24] LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **Xisto Bahia**: o mais importante artista baiano do século XIX. Universidade Estadual de Santa Cruz, s.d. p. 11. Disponível em http: www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_r/luiz_americo_lisboa_junior.pdf.> Acesso em 20 de maio de 2010.

> Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional[25].

Dois pensamentos vigorariam depois na República Velha, o primeiro que enxergava a miscigenação como um elemento degenerativo da população brasileira e outro que apesar de concordar com os males da mestiçagem, acreditava que ela através do elemento "ariano" poderia "clarear" a nação, salvando-a da barbárie. Ambas as correntes viam as presenças do elemento negro e indígena como um atraso para o processo civilizacional do país[26].

Xisto era descrito fisicamente como mulato e tinha um contato cultural forte com as tradições e manifestações negras da Bahia, carregando referências que foram expressas nas músicas, por meio das composições dos seus lundus e no palco pelas de seus personagens. Apesar de uma luta expressiva de certos intelectuais por um teatro "sério" e, logo, uma interpretação "refinada", artistas, como Xisto, praticavam um tipo de atuação distinta dos moldes realistas e envolvida em um conjunto de aspectos múltiplos referente, desde a forma de interpretação dos seus antecessores da *commedia dell' arte* até uma outra que se constituía a partir de suas origens étnicas e em constante conexão com outras matrizes. Isto continuaria acontecendo nas próximas décadas com quem se dispusesse a ocupar os espaços culturais dedicados às exibições de gêneros ligeiros.

1.2 D' Chocolat – entre Paris e Rio de Janeiro

Nos primeiros momentos da República, a população negra vivenciou uma marginalização sem reservas na capital federal, sendo expulsa do centro e povoando os morros e as periferias. Nestes locais, a população continuou produzindo culturalmente e criando ao seu modo, além de práticas de divertimento e sobrevivência, formas variadas de contestação da ordem social dominante. Assim, surgiram os ranchos, os blocos de

[25] ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 17.
[26] Essas idéias foram defendidas respectivamente por Nina Rodrigues e Oliveira Viana. Ver mais sobre essa discussão também em: MOUTINHO, Laura. **Razão, "cor" e desejo:** uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul**.** São Paulo: UNESP, 2004. e SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças.** Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

carnaval, o samba e tantas outras manifestações que mais tarde seriam consideradas como símbolos nacionais. Apesar das retaliações, oficiais, baianos que chegavam à capital carregavam consigo hábitos da sua cultura que seriam posteriormente re-elaborados, já que

> enquanto capital da República, o Rio funcionaria como verdadeiro polo de atração dos mais diferentes grupos que trariam, do restante do país, experiências culturais distintas. É aqui precisamente que vai ocorrer o fosso entre Estado e sociedade. Explicando melhor: no domínio formal, um Estado europeizado que luta por impor padrões de conduta e valores culturais tidos como universais; no real, uma sociedade extremamente fragmentada que, muitas vezes, cria seus próprios canais de integração à margem da vida política tradicional[27].

Esta "integração" fortaleceria um caráter híbrido que era crucial para qualquer ator revisteiro. Em contato com ações culturais variadas, o artista agregava referências que poderiam ser utilizadas em espetáculos. Participante deste processo, D'Chocolat , cançonetista, repentista, cabaretier, ator, dançarino, ensaiador, produtor e autor teatral, nascido na Bahia (Salvador), em 18 de maio de 1887, chegou ao Rio de Janeiro com aproximadamente 20 anos. Ele fundou o chamado *Teatro Negro*, sendo o primeiro porta-voz, mesmo que sem propósitos para isso, de uma longa história de insistência da inclusão de atores e atrizes negras nos palcos brasileiros. De forma audaciosa, D'Chocolat criou em 1926, no Brasil, a primeira Companhia Negra de Revistas. Este período difere daquele da primeira fase da República, o repúdio social aos negros ainda era vigente, mas o contato do país com o pensamento modernista europeu possibilitou outros caminhos para os diálogos sobre raça e mestiçagem, abrindo espaços pontuais para introduzir alguns grupos que estavam à margem.

A modernidade se constituiu num processo transitivo de uma sociedade agrária, sustentada em valores míticos, religiosos e com um tempo estável para outra sociedade pautada no privilégio econômico, na primazia pelo racional e pela razão instrumental. Esse trânsito abarcava campos interdependentes e antagônicos ao mesmo tempo. Estamos nos referindo ao campo social mergulhado no desenvolvimento científico e tecnológico, com uma base numa visão racional pragmatizada e do campo estético que atuava sob contestação constante como uma ação de desconstrução desses valores sociais-burgueses. Um existia devido a presença do outro e na mesma medida os dois

[27] VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade Cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990. p. 209. Disponível em http: www.academiadosamba.com.br/monografias/velloso.pdf > Acesso em 26 de maio de 2010.

estavam em oposição de idéias. Esse aspecto é identificado na Europa a partir de meados do século 19 representando, em determinada instância, uma situação conflituosa entre o homem e seu meio, dentro da face capitalista daquele momento."Nessa ideia se expressa o conflito do sujeito social com o seu mundo – o artista faz da sua prática uma intervenção social, apoiada em vontade transformadora"[28]. A arte se constituía ainda em uma área onde eram introduzidas novas perspectivas temáticas, além de uma negação às bases conceituais tradicionais.

Esse macrocosmo de relações entre o desejo de inovar, o incômodo com os novos valores sociais burgueses e a rejeição às técnicas clássicas de criação, montou um panorama de movimentos que se frutificaram pensando a arte como linguagem sem a necessária submissão desta a alguma classe, fortalecendo a "autonomia", a "autorreferência" e a "expressão de uma consciência puramente individual". A arte moderna nesse sentido está intrinsecamente relacionada ao surgimento de movimentos cujos propósitos eram de uma renovação total das linguagens. "No campo da arte, o conceito de moderno estará, assim, ligado à emergência de movimentos de renovação da linguagem artística, os quais estão situados, pela historiografia, no contexto da arte moderna"[29].

Na cauda da busca pela renovação de um campo social e de um artístico, está atrelado o desejo por um meio mais "jovem" e enérgico dentro de uma sociedade que, apesar de moderna, estava desgastada.

Neste processo, o movimento primitivista surge refletindo estas inquietações. Ele consistia numa volta ao que era considerado "original". Diante daquela circunstância, na qual a novidade era necessária ao rejuvenescimento da Europa, principalmente da França e da Alemanha, primitivo era sinônimo de África. Essa característica "primeira" consistia em uma grande novidade para a sociedade europeia, sobretudo a francesa. A tal "magia" do continente africano representava uma grande inspiração para artistas, como Pablo Picasso, que viram nas máscaras africanas um padrão sofisticado de criação[30]. Estas características denominadas, por alguns intelectuais e pessoas do mundo artístico daquele período, de "mágica" e "exótica" seriam grandes atrações para o público revisteiro, fato identificado imediatamente por empresários da época. Apesar

[28] GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org). **Arte brasileira no século XX.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2007. p. 22.
[29] Ibidem. p. 23.
[30] SILVA, Antônio Vieira. Reflexos da Cultua Yorubá na Arte e nos Artistas Brasileiros. ***Revista Afro – Ásia***, Salvador, n. 14, 1983. Disponível em: http: www.casadasafricas.org.br/img/upload/793161.pdf.

das inúmeras contribuições da tendência primitivista para a arte mundial, ela foi mais um elemento que suscitou interpretações equivocadas em relação à cultura africana desconsiderando sua heterogeneidade e complexidade, incutindo no imaginário europeu uma África imutável, sem movimentação histórica, social ou cultural.

O teatro de revista desse período caminha para uma tendência "mágica" e "feérica", incutindo elementos que representassem um caráter mais ou menos "exótico". Duas companhias iconizaram esse aspecto, influenciando o gênero revisteiro de outros países, inclusive o Brasil. A Ba-Ta-Clan era uma companhia de revistas na França, dirigida por Madame Rasimi. Seu elenco foi composto pela vedete Mistinguett, uma das artistas mais famosas nas revistas e no *musi hall* do início do século 20. A companhia de Revistas Espanhola Velasco também tinha destaque, entre os grandes nomes do seu elenco estava a bailarina Aída Izquierdo, esposa do ator Procópio Ferreira. Essas duas companhias dedicavam especial atenção ao luxo, às coreografias e à iluminação, além de variar o elenco apresentando atrações fantasiosas e espetaculares. Na primeira vez que veio ao Brasil, a Ba-Ta-Clan trouxe em seu elenco artistas negros, aderindo à ideia de "exoticidade", que desejava alcançar. Presencia-se nesse momento uma ligeira alteração na visão referente ao negro, enquadrando-o num círculo de espetacularizações e exotismos desenfreados, esclarecendo outra face da relação do homem moderno e europeu com o seu mundo; numa busca incessante de uma nova energia social que atrelava ao contato com outros diferentes dele e, por isso, constituintes de adjetivos "fantásticos".

Em 22 de setembro de 1925, deslocam-se para Paris 24 artistas negros, entre músicos, cantores, bailarinas e outros profissionais. O elenco ficou sob responsabilidade de Caroline Dudley, uma norte-americana radicada na França, ela pediu a Jacques Charles, produtor do *Moulin Rouge* para lhe aconselhar nos números cênicos e outros detalhes plásticos visto que o grupo não respondeu de imediato às expectativas para o efeito "exótico" desejado. [31]. O direcionamento dos ensaios adquiriu sentido altamente erótico, evocando uma espécie de "dança selvagem" conectada com a atmosfera de "liberdade, energia, alegria e inovação", ao mesmo tempo em que transpunha uma americanização da cultura africana, visto que a maioria dos artistas não era da África, mas sim dos Estados Unidos[32], oriundos de uma africanização que já tinha sido

[31] BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: a história da companhia negra de revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 39-40
[32] Ibidem, p. 40-45.

remodelada e conectada com outros elementos culturais. Como produto desta atmosfera, surge a *Revue Negre*, uma companhia com artistas negros norte-americanos que encontraram na França um espaço de visibilidade significativa, um racismo "menos pior" do que nos Estados Unidos e que teria a atriz e dançarina Josephine Baker, experiente nos palcos da Broadway, como a atração mais popular.

> E nesse aspecto é evidente que o espetáculo alcançou o efeito de negritude desejado, sexualizando ao máximo, dando um efeito primitivo sem conta, sendo Josephine até hoje relacionada às tangas de penas, às bananas e frutas como adereços, servindo de modelo para Carmen Miranda[33].

É delicado pontuar que o movimento de "reolhar" a África negra foi o único responsável pela participação dos negros no mundo dos espetáculos parisienses, visto que esta inclusão ocorreu por processos complexos e paulatinos. Mas, é importante destacar a importância desse movimento indicando que, por ele, a cultura negra começou a ser vista com olhos diferentes daqueles que tinham como "lupa de aumento" as teorias raciais do século 19. Todavia, o curso histórico acontece por processos, muitas vezes, ambíguos e singulares, o que significa que essa revisitação à cultura africana foi permeada de bons e equivocados propósitos, estigmatizando a cultura negra e os artistas negros, fato que muito influenciou nos seus respectivos trabalhos.

Inspirado deliberadamente na *Revue Negre*, D'Chocolat criou, com o cenógrafo português Jaime Silva, em 1926, a Companhia Negra de Revistas. Durante sua vida, ele declarava sempre de maneira saudosista suas idas à França e seu contato com o teatro de revista daquele país. Mas há imprecisões quanto ao período de sua viagem[34], não sabe-se ao certo se ele foi no início da década de 1920 ou em 1925, ano de estreia da *Revue Negre*. Era um homem boêmio, mantinha boas relações na sociedade, inclusive com políticos. Os amigos mais íntimos foram os compositores Bororó, Nelcy Deiroz, Noel Rosa, Donga e Pixinguinha, além de Álvaro Moreira, Barreto Pinto e Procópio Ferreira[35]. Escreveu peças para o teatro de revista, dentre elas, *Tudo Preto*, que foi o texto de estreia da Companhia Negra de Revistas, em julho de 1926, e foi considerado o espetáculo mais importante do grupo. D'Chocolat faleceu em 27 de dezembro de 1956,

[33] Ibidem, p.43.
[34] Ibidem, p. 49.
[35] Ibidem, p. 59.

mas sua preocupação em buscar outros caminhos de expressão para o negro, que não fosse apenas interpretar papéis determinados pelos "brancos"[36], continuou vigente.

D'Chocolat e Jaime Silva convidaram para integrar a Companhia Negra artistas negros que já tinham experiência significativa com o teatro de variedades, atrizes que já tinham trabalhado com famosas companhias do momento. Conclui-se que a presença de artistas afrodescendentes no Brasil não é um fato tão tardio, como se imagina. Aliás, a presença de homens e mulheres negros no palco, segundo Miriam Garcia Mendes, é documentada desde o século 18, quando estes artistas tinham ainda que usar máscaras de tinta branca. Neste período, a profissão de ator era mal vista aos olhos da sociedade, ficando, também, a cargo dos escravos atuarem, já que eles representavam a escória social. A situação se modificou depois da chegada da família real portuguesa em 1808, quando a atividade teatral se tornou mais bem vista pela elite, já que Dom João e sua corte apreciavam dramas e comédias. A partir daí, inicia-se o processo de diminuição da participação dos artistas negros nos palcos brasileiros, pelo menos nos que eram elitizados. Mas isso não significa a ausência destes atores em outros espaços, visto que continuaram atuando e produzindo à margem dos palcos "oficiais" até emergirem novamente nesses "locais" específicos.

Entre 1838 e 1888, a personagem negra, inscrita principalmente no contexto da Escravidão, surge na dramaturgia, ora como aspecto da realidade social, ora como representação do elemento favorecedor ou contestador do sistema escravocrata, que era acusado por muitos de ser o símbolo do atraso da civilização brasileira. Estas personagens, de fato, alicerçaram a formação de estereótipos como "o escravo fiel", "a ama de leite", "o moleque de casa" e "a mucama faceira".

> A personagem negra, pois, foi usada no século passado de duas formas bem definidas: como elemento característico da sociedade da época (comédias), ou como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social (o cativeiro) que ia se tornando dia a dia mais cruciante (dramas); neste caso, sem história própria, pois o que o autor procurava realmente passar ao público, através dos infortúnios da personagem negra, era sempre ligado ao regime de escravidão.
> Tanto isto é certo que, após ser decretada a Abolição, decaiu o interesse do autor pela personagem negra encarada com dignidade[37].

[36] Ibidem, p.54.
[37] MENDES, Miriam. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982. p. 198.

O interesse dos autores pela personagem negra decresceu após a assinatura da Lei Áurea, conforme a citação. Mas é necessário esclarecer que, quando a autora discute a personagem negra, ela restringe a análise a um contexto dramatúrgico considerado "sério" pelos letrados do período.

Havia um círculo cultural no qual aconteciam espetáculos de variedades, como mágicas, números de canto e de dança, improvisos, monólogos, além dos espetáculos de revistas que traziam no seu interior artistas de variados estilos. Apesar da negativa abordagem em relação à personagem negra na dramaturgia realista ou nas comédias de costumes, os intérpretes continuaram seus trabalhos em ambientes diversos desenvolvendo na prática suas formas de atuação. Na revista *Theatral Ilustrada*, de propriedade da Agência Teatral Kosmopol, há uma lista de artistas ligados ao teatro de variedades e, entre eles, como exemplo, tem-se Marina Los Angeles (La Tucumana), descrita como uma cantora crioula em travesti[38].

Inúmeros locais de entretenimento, cabarés, cafés-concertos e circos foram se multiplicando a partir do final do século 19, permeando toda a capital federal, de Norte a Sul. "Pôde-se notar a imensa variedade de espaços onde havia algum tipo de diversão na cidade do Rio de Janeiro, sendo que o teatro de revista estava presente em grande parte desses locais"[39]. Isto nos leva a concluir que, nestes tablados, lonas e palcos aconteciam práticas artísticas distintas com artistas cujas origens, também, eram heterogêneas, nesse contexto, pode-se inserir os artistas afro-brasileiros.

A quantidade de migrantes baianos que chegou à capital federal a partir do final do século 19 inclui uma presença ampla de profissionais da arte, tais como cantadores, cantores, sambistas, atores, que já atuavam na cidade de Salvador e viam no Rio de Janeiro uma forma de expandir seus dotes artísticos, já que esta cidade era considerada como o centro cultural do país. Outro grande reduto cultural, carioca, também, se formava ao redor das chamadas 'tias baianas'. Marginalizados e tendo suas manifestações culturais perseguidas, os negros baianos e cariocas fortaleciam suas relações de sociabilidade e linguagens artísticas nos microespaços que essas matriarcas "guardavam", que eram terreiros e casas onde aconteciam os encontros e as festas, cujos temas poderiam ser religiosos ou profanos. Vale dar destaque para Tia Ciata e sua

[38] GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco.** Identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 20. São Paulo: UNICAMP, 2002.
[39] Ibidem, p. 102.

respectiva residência, na qual circulavam boêmios, jornalistas, escritores e artistas, das mais variadas procedências, que não apenas musical[40].

Embora alguns detalhes sobre a Companhia Negra sejam conferidos no próximo capítulo, já que foi uma das primeiras companhias na qual Grande Otelo atuou, cabe ainda discutir-se mais sobre a figura que representou o artista D'Chocolat.

Oportunismo e novidade eram duas particularidades que a maioria dos empresários de gêneros ligeiros, incluindo, o teatro de revista, tinha como eixo do sucesso de suas companhias e D'Chocolat não era diferente deles nestes aspectos. Independentemente de ter ido ou não à Paris, ele e Jaime Silva escreveram indiretamente outra face da história do teatro brasileiro. Era a hora de os artistas negros ocuparem um espaço maior nos artigos da imprensa, era o momento deles saírem da margem e se deslocarem para o "centro".

João Cândido Ferreira, seu verdadeiro nome, via uma oportunidade em meio à onda de "curiosidade" sobre a cultura negra, pautado na crença que esta, por mais presente e óbvia que fosse ao país, era, ainda, a grande "novidade". Aproveitando deste contexto sociocultural ambíguo, ele funda a Companhia Negra de Revistas, na qual reúne artistas que esquecidos pela imprensa, ou não, já se faziam presentes nos círculos de entretenimento. Dalva Espíndola, Rosa Negra e Pixinguinha são alguns dos nomes da Companhia que reforçam esta ideia. Dalva vinha de uma vivência familiar artística, pois era irmã da atriz e cantora Araci Cortes; Rosa Negra já tinha atuado na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José; e Pixinguinha era o grande destaque da música brasileira no momento. Em 1922, quatro anos antes da estreia da Companhia Negra, o músico tinha viajado para Europa como integrante do grupo *Oito Batutas*[41].

A atmosfera cultural do momento era propícia para o surgimento do grupo e D'Chocolat parecia tê-la percebido como um canal de inclusão social e artístico, cultivando mais sementes para a discussão que envolvia a relação entre raça e identidade nacional. Pois, ainda, segundo Gomes,

> Em qualquer revista do período, o espectador defrontava-se necessariamente com diversas cenas protagonizadas por "tipos

[40] VELLOSO, Mônica Pimenta. As Tias Baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade Cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990. p. 207-228. Disponível em http: www.academiadosamba.com.br/monografias/velloso.pdf > Acesso em 26 de maio de 2010.
[41] BESSA, Virgínia de Almeida. **Um Bocadinho de Cada Coisa**. 2005. 262 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 83-96.

> populares", especialmente malandros, mulatas e portugueses. As cenas frequentemente serviam como um caminho de discussão sobre a questão da identidade nacional não raro associada à problemática do "popular", bem como ao tema da raça[42].

Portanto, os intérpretes do gênero revisteiro não eram apenas "depósitos" de estereótipos brasileiros, mas sim atuantes numa negociação constante sobre o cotidiano e a identidade que se transfigurava nos espetáculos e nas interpretações, situação que caminhava simultaneamente e em cruzamento com as discussões dos estudiosos sobre o mesmo assunto no ambiente intelectual[43].

1.3 Ocupando e fermentando o espaço – notas sobre alguns artistas

Retomando a ideia da ocupação de artistas afro-brasileiros no cenário artístico, bem antes do advento da Companhia Negra de Revistas, será discorrido um pouco sobre esses atores, atrizes, músicos e dançarinos. Não há intenção em discutir a história deles nos gêneros ligeiros, ou criar um *casting* de artistas negros das décadas de 1920 e 1930, mas expor pontualmente alguns que vivenciaram o panorama cultural naquele momento, fermentando um espaço e um conjunto de técnicas para futuros artistas, como aquele que pesquisamos.

No campo da música as orquestras de espetáculos de revista já contratavam músicos negros, apelidados de "professores" por causa do amplo conhecimento que tinham em relação à música popular[44]. A relação música e espetáculo estava incutida nas próprias raízes do gênero e, no primeiro decênio do século 20, esta conexão começa a ser ampliada com a influência do *music-hall*, abordado com mais ênfase no último capítulo. As revistas eram concebidas com mais luxo e exuberância, situando a música em primeiro plano. No Brasil, a música popular se sobressai nos espetáculos utilizando o teatro de revista como um espaço de divulgação de lundus, sambas e marchinhas de carnaval até mesmo nos primeiros tempos do rádio. Como, em larga escala, os

[42] GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco.** Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20. São Paulo: UNICAMP, 2002. p. 287.
[43] Cf. GOMES, 2002, p. 27-44. Refere-se ao contato de Gilberto Freyre com artistas como Pixinguinha, além de o mesmo ter assistido ao espetáculo *Tudo Preto.* Encontro mediado e promovido por Sérgio Buarque de Holanda.
[44] BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 27.

praticantes desta linha musical eram músicos populares negros, frequentemente eram contratados para participar das encenações, seja como instrumentistas ou regentes.

Como intérpretes de canções, já atuavam nomes como: Patápio Silva; Geraldo Magalhães, cançonetista do grupo "Os geraldos"; Baiano, o cantor[45]; e a cantora e atriz, Araci Cortes. Esta foi um dos principais destaques do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930. Iniciou sua carreira em 1921 chegando a se apresentar, ainda novata na arte de encenar, no Democrata Circo, o mesmo local onde atuava o palhaço negro Benjamim de Oliveira, uma das figuras mais importantes do circo teatro no Brasil.

Araci Cortes é um bom exemplo inicial de como se processava o aprendizado destes artistas. Eles pertenciam a uma espécie de "rede de contatos" ativa, na qual a vivência de experiências era um elemento substancial para a "escola" do teatro popular. A cantora e atriz morava no Catumbi, Rio de Janeiro, uma região afastada do centro. Sua residência era próxima à casa da família de Alfredo Rocha Viana Júnior, o Pixinguinha. A família de Araci e a de Pixinguinha tinham uma proximidade relevante. O pai do Pixinguinha, seu Alfredo, promovia rodas de choro em sua casa, que ficava repleta de amigos como Carlos Espíndola, pai de Araci Cortes:

> Seu Alfredo tinha muitos amigos e todos fazendo questão de puxar o seu sonzinho. Conversa vai, conversa vem, o conjunto já estava tocando: o velho Alfredão, Irineu de Almeida, o Candinho do trombone e até os "garotos": china no violão e no cavaquinho, Henrique no violão e na flauta, e Léo no oficiclide. E claro duas meninas no meio, tentando acompanhar com o corpo o ritmo buliçoso, Dalva e Zilda, que as outras estavam muito ocupadas em ajudar no serviço de casa, para atender aquela gente toda.
> Pixinguinha, o mais novo, esperando vez... E Carlos Espíndola, com a sua flauta presente. As sementes estavam lançadas. Iam ser artistas. A música entranhava-se neles, como um vírus, dominando pensamentos e ações[46].

Ao analisar-se esse encontro, escrito por Roberto Ruiz, com fundamento no próprio depoimento de Araci Cortes, pode-se observar o quanto ele funcionava como um momento de troca de saberes musicais importantes para a nova geração que estava ali crescendo e se formando. Os "garotos" China e Henrique, aos quais Ruiz se refere, eram os irmãos mais velhos de Pixinguinha. Dalva e Zilda eram, respectivamente, as irmãs e futuras artistas Dalva Espíndola e Zilda Espíndola (Araci Cortes). Mais tarde, em 1921, Araci e Pixinguinha trabalharam juntos no grupo *Os Oitos Batutas*. Esta

[45] Ibidem. p. 26-27.
[46] RUIZ, Roberto. **Linda Flor**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p. 14.

banda de choro e *jazz*, formada por homens, viajou por algumas cidades do Brasil como São Paulo, Santos, Ribeirão Preto, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Recife e Salvador. Cortes foi convidada por China para integrar o grupo na época em que este apresentava, também, algumas revistinhas escritas por Mário Magalhães, o qual era uma espécie de empresário da equipe. Foi ele o responsável pelo nome artístico da cantora e atriz, segundo a própria Araci Cortes:

> Desde pequenina que dançava e cantava no colégio onde era a primeira...na faceirice e respeitada no samba.
> Depois, fiz-me amadora do palco na sociedade "Filhos de Talma". Sentindo vocação para a cena, trabalhei no Democrata Circo dirigido por Benjamin de Oliveira. Daí, incorporei-me aos 8 batutas e fiz minha estreia no Teatro Lírico
> [...] Há alguns anos passados, o esplêndido conjunto de artistas nossos, a frente estavam o "China" e o Pixinguinha, mais seis outros companheiros, formando o grupo musical dos 8 batutas, depois de retumbante sucesso sozinhos se lembravam de dar uma nova modalidade ao seu trabalho, intervindo na representação de pequenas peças teatrais.
> Nosso confrade Mário Magalhães, então cronista de *A Noite*, com o intuito de auxiliá-los, escreveu uma pequena burleta intitulada "Um batismo na Favela", em que estava uma mulata dengosa do célebre morro.
> – Quem há de fazer o papel da mulata? – perguntou o autor.
> E o "china" lembrou:
> – A Zilda Espíndola, que é uma pequena de muita habilidade para isso.
> – Mas Zilda Espíndola não é nome de cartaz – ponderou o Mário Magalhães. Vou batizá-la com o nome de Araci...
> – Araci de quê?...
> Neste momento, vinha entrando na redação o Côrtes, velho repórter, e o Mário ao vê-lo concluiu:
> - Araci Cortes. [47]

[47] Aracy Cortes e seus sambas. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1931, n. 42. p. 28- 29.

A artista ficou pouco tempo no grupo, mas foi o suficiente para agradar a muitos com sua bela voz e desempenho de atuação. O necessário para trabalhar com atores-empresários como Jardel Jércolis e Genésio Arruda, além do polêmico escritor e jornalista José do Patrocínio Filho, o "Zeca", o qual depois de longa estadia conturbada na Europa, volta ao Brasil com ideias significativas para o teatro de revista.

Em 27 de março de 1925, estreava *Verde-Amarelo*, o novo espetáculo da Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José pertencente à empresa Paschoal Segreto. A autoria era de Zeca do Patrocínio e Ari Pavão. A encenação se destacou pela exuberância plástica e rigorosidade das coreografias, dois aspectos exigidos por Zeca, que além de acompanhar os ensaios das coristas exigindo a perfeição da performance e da unicidade dos movimentos, esteve à frente de todo trabalho. Patrocínio Filho foi um grande incentivador da criação de um "teatro típico brasileiro", chegando a enviar um pedido formal para a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1926[48]. Porém Zeca não explicava na carta em que consistia esse "teatro típico brasileiro" despertando variadas explicações em torno da ideia por parte da diretoria do SBAT que não atendeu o pedido.

Outra atriz de destaque foi Ascendina dos Santos. Ela estreou na burleta carnavalesca *Ai Zizinha* com a Companhia Carioca de Burletas, empresariada também pela família Segreto. Segundo Jota Efegê, a atriz, apesar de ter tido o nome ocultado no cartaz, na estreia do espetáculo, constituiu-se numa grande atração do trabalho. Ela obteve grande destaque perante a imprensa, sendo considerada como uma artista habilidosa no canto e no maxixe, apesar de ter sido alvo de comparações ácidas, como por exemplo a de Mari Noni na revista *O Mallho*, na qual o autor diz que a atriz tem o sorriso da Gioconda, um sorriso "parado", "inexpressivo" e "idiota". Para um meio instável como o teatro, onde essa instabilidade afetava com mais força os artistas negros, Ascendina dos Santos conseguiu um bom retorno financeiro já que virou uma espécie de "chamariz" para as apresentações, tendo o Teatro Carlos Gomes estado cheio todas as noites.

> No dia seguinte à *première* (o francesismo era moda na época) da burleta carnavalesca *Ai, Zizinha!*, que verificou-se a 15 de janeiro de 1926, no teatro Carlos Gomes, o crítico do venerando matutino carioca registrou sobriamente a ocorrência. Sintetizando sua

[48] BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 68-69.

> assinatura com a inicial L. disse: [...] "o êxito sensacional da noite e os melhores aplausos couberam à Sra. Ascendina dos Santos, dama de cor que fez ontem sua estreia". Na mesma data, sem ademanes literários, outro crítico, Mário Nunes, registrava: "a peça apresentou a maior novidade de 1926 – Ascendina Santos, artista negra como azeviche, que canta, dança e representa de maneira que obteve fartos e calorosos aplausos da plateia"[49].

Segundo o autor, após atuar na burleta, Ascendina representou em outras companhias, inclusive em outros estados, como Minas Gerais, em 1926. Ela voltaria ao Rio de Janeiro, em 1927, para trabalhar no Democrata Circo, no qual provavelmente encerrou sua carreira, que apesar de rápida alcançou grande sucesso.

Essa popularidade pode ser comprovada pelo fato de outra cantora e atriz, denominada Rosa Negra, ser convidada pelos Segreto para repetir o mesmo sucesso de Ascendina dos Santos na Companhia São José. A intérprete liderou um grupo de coristas *Black-Girls* na peça *Pirão de Areia*, que estreou em 7 de abril de 1926. A denominação do quadro era *Ascendices*, uma alusão à artista. Além da atuação na Companhia São José e na inédita Companhia Negra de Revistas, Rosa Negra trabalhou, em 1928, na Companhia de Margarida Max; em 1931, na Companhia Mulata Brasileira, e com o cantor Francisco Alves, além de ter realizado trabalhos com Paschoal Carlos Magno, em 1932.

Dançarinas e bailarinas negras também integraram aos poucos os palcos de revista, compondo o grupo de coristas. Além do domínio sobre danças populares, como o maxixe e o lundu, era necessário o conhecimento de outros ritmos da moda, como *fox-trot* e o *charleston*.

> O espaço para as *black girls* vai sendo conquistado na cena do teatro de revista, e estas mulheres já não mais se limitaram a dançar nos clubes, ranchos e agremiações carnavalescas proletárias, exibindo também seus bailados para as plateias revisteiras[50].

Esses e outros ritmos tinham uma influência tão intensa sobre o público que a Companhia Tró-Ló-Ló contratou um sapateador negro norte-americano, o Randall Chocolate, entre 1931 e 1932, para se apresentar como uma das novidades internacionais.

---

[49] EFEGÊ, Jota. **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 59.
[50] CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **Queria Bordar teu Nome**: a dança no teatro de revista. 2009. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. p. 182-183.

> Não explorava apenas sua homonímia com o outro Randall, *Chansonier* francês que aqui estivera em 1922, integrando a famosa trupe da Ba-Ta-Clan, quando sua primeira temporada no desaparecido Teatro Lírico. Afora sapatear com desembaraço, na mesma maestria dos *coloreds States*, gênero que na época estava em franca voga, esmerava-se na elegância de vestir[51].

Além disso, Jardel Jércolis, ainda em 1932, trouxe para sua outra Companhia de Grandes Espetáculos Modernos, a trupe americana *The Black Stars*, que já era atração no circuito de variedades de Nova York[52]. O grupo fez parte da peça *Angu de Caroço*, escrita por Carlos Bittencourt, Luiz Iglezias e Jardel Jércolis. Nesse mesmo espetáculo, participava o pianista Nonô, cujo nome verdadeiro era Romualdo Peixoto. Ele trabalharia com Jércolis em muitas revistas, inclusive viajando com o empresário durante o ciclo de apresentações fora do país. Nonô era conhecido com o "Chopin do samba".

Déo Costa, conhecida como *Vênus de Jambo*, além de vedete do teatro de revista, foi empresária e criou, ainda em 1926, com D'Chocolat, a Ba-Ta-Clan Preta, após o rompimento do mesmo com o cenógrafo Jaime Silva, um dos criadores da Companhia Negra de Revistas.

Logo, existia uma parcela significativa de artistas inseridos em companhias famosas embora haja uma notória dificuldade em se descobrir quais destinos tiveram esses atores, cantores ou músicos. Esses obstáculos se devem a questões diversas e uma delas diz respeito à documentação. Reconstituir a história do ator e da atriz negra no Brasil não é, e nem será, uma tarefa fácil. Apesar de esse não ser o objetivo deste trabalho, esperamos estar auxiliando de alguma forma a este processo.

A época abordada foi permeada de discussões sobre etnia e identidade. Desenvolvia-se, neste momento, um ciclo de entretenimento e diversão com novos agentes sociais. Identidade e raça eram temas discutidos sob diversas formas e isso se refletia no cotidiano teatral. Apesar de estarem incluídos num mesmo contexto étnico, os artistas citados eram abordados de formas distintas, no que diz respeito às profissões. As razões parecem injustificáveis numa primeira impressão, mas se nos detivermos no fato de que desde o início da escravidão o preconceito que se desenvolveu no Brasil teve um caráter particular, pode-se ter mais subsídios para ampliar a discussão. Por

[51] EFEGÊ, Jota. **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007 p. 49.
[52] ANTUNES, Delson. **Fora do sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 294.

meio de obras literárias e dramatúrgicas, verifica-se que sempre houve uma tentativa de "maquiar" a violência racial brasileira. O racismo brasileiro é constituído por uma forma de preconceito, apelidado aqui de preconceito "degradê"[53]. Quanto menos negra a cor da pele de uma pessoa ou quanto menos fenotipicamente ela representar a "raça", menos probabilidade ela terá de ser constrangida ou discriminada. Transpondo para o universo do teatro, concluiu-se que será mais fácil ela compor um elenco ou um corpo de baile.

> [...] O problema do artista negro, ao que parece, consistia em mostrar-se (grifo nosso) no palco, uma vez que não havia impedimento de que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos ao fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luzes[54].

A questão da imagem parece ser um fator decisivo para a continuidade profissional destes artistas. Qual a razão de Ascendina dos Santos ter tido uma carreira rápida, segundo as fontes ainda mostram, enquanto Araci Cortes adquiriu um sucesso mais duradouro? Os momentos diferenciados e as formas pessoais de condução de seus respectivos caminhos profissionais explicam, em parte, mas é interessante atentar-se à questão do fenótipo étnico. Basta observar as Figuras 1 e 2 das duas atrizes e estabelecer uma análise.

Figura 1 - Araci Cortes

Figura 2 - Ascendina dos Santos

[53] Este termo é sugerido pela autora desta pesquisa, fruto das suas reflexões, experiências e articulações com outros estudos sobre a questão.
[54] BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, p. 13.

Ambas tinham descendências negras visíveis, mas as representações fenotípicas eram muito distintas. Araci era denominada, na maior parte das vezes, como morena ou mulata. O termo "mulato" pode ter conotação comum, o que significa exaltação à mestiçagem, a qual não é o interesse negar aqui. Porém, no final do século 19, quando esta palavra foi registrada nos textos de escritores, como Aluísio de Azevedo e Machado de Assis, referia-se a uma filha de um negro com um branco, a qual, mesmo tendo nascido com a pele menos preta, era considerada um ser humano "melhorado", pois estava adquirindo os caracteres benéficos da "raça" branca, não só físicos como psicológicos. A mulher mulata representaria então o "elo" entre o tipo superior (branco) e o inferior (negro), não apresentando uma ameaça tão grave ao futuro da nação[55], já que no cruzamento com o "branco europeu" ela poderia se "regenerar" biologicamente. Esta preposição absurda era relacionada a institucionalização da imigração européia no começo do século 20 , tendo o Oliveira Viana como um dos seus principais entusiastas. Como diz Moutinho, surge uma "sexualidade controlada" na qual a mestiça formava com o parceiro branco europeu (neste caso na posição de dominante) a solução para uma futura "pureza racial" no Brasil. E nesse clima aparece uma exaltação crescente a "mulatice" feminina simbolicamente representada no teatro por Araci Cortes, durante as décadas 20, 30 e 40. Não seria gratuitamente que nas revistas o "português" teria sempre uma atração desenfreada pela "mulata".

> Aliás, talvez por se tratar de um país onde a mestiçagem já atingira um alto grau, em virtude do intenso relacionamento sexual dos senhores brancos com suas escravas, e muito poucos se sentissem inteiramente seguros quanto à sua pureza racial, a sociedade brasileira tinha uma posição bem curiosa a propósito de cor: ela só constituía agravante quando fosse pura ou quando o indivíduo fosse ou tivesse sido escravo. Para ser aceito socialmente, embora com restrições, bastava que a pele do indivíduo tivesse tonalidade mais clara, seus traços fossem suavizados, os cabelos domados em ondas mais largas e sua essência escrava estivesse recuada de duas ou três gerações[56].

Substituindo, respectivamente, os termos "suavizados" e "domados" que Mendes utiliza pelas palavras "eurocêntricos" e "menos encrespados", sugere-se que por Ascendina Santos conter essas características em escala menor que a Araci Cortes, ela ficou mais sujeita a variadas críticas e sátiras ácidas de cunho racial por parte dos

[55] MOUTINHO, Laura. **Razão, "cor" e desejo**: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul**.** São Paulo:UNESP, 2004. p. 78.
[56] MENDES, Miriam. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982. p. 189.

jornalistas do período em que ela atuou na Companhia de Paschoal Segreto. As complexidades continuam quando se trata de estabelecer comparações com artistas negros estrangeiros, principalmente os norte-americanos.

Barros cita notas de periódicos, nas quais existem alguns comparativos entre os artistas brasileiros negros e os norte-americanos negros, anterior à estreia do espetáculo *Tudo Preto*. Eles indagavam se os negros brasileiros seriam tão talentosos quanto os afro-americanos, principalmente aqueles radicados na Europa, onde já tinham, segundo alguns jornalistas do período, se "civilizado" o suficiente, adquirindo disciplina artística. Ao folhear a revista *O Cruzeiro* entre 1930 e 1931, pode-se notar a ausência de artigos sobre artistas afro-brasileiros com exceção de Araci Cortes, que é citada algumas vezes pelo lançamento das canções dos seus discos e entrevistada para falar sobre sua carreira. Porém, há matérias e notas sobre atores e atrizes estrangeiros, como Josephine Baker, e outros artistas tanto do gênero de variedades como do cinema.

Nos Estados Unidos, em 1931, foi filmado o filme *Alleluia!* com atores e atrizes negros norte-americanos.*O Cruzeiro* publicou uma nota relatando a homenagem que o político Oscar Priest recebeu por meio de uma exibição especial desta montagem cinematográfica:

> Oscar Priest é o único representante negro no Congresso Federal americano. Durante a sua recente visita à Hollywood fizeram em sua honra uma exibição especial de "Alleluia", filme feito com todo o elenco de negros. O ilustre congressista felicitou calorosamente a Metro Gold-Wyn-Mayer[57].

Três semanas depois, foi lançado um extenso artigo sobre o filme. Deste, foram selecionadas apenas algumas passagens pertinentes ao presente trabalho:

> A raça negra – essa raça sentimentalíssima – que se tem os mesmos pecados, também tem as mesmas virtudes que as outras – teve – e nos Estados Unidos!- o seu filme glorificador, num poema que, pelo cinema, contará com uma verdade e uma beleza extraordinárias, a sua dor e a sua alegria – a sua alma.
> *Alleluia!* (*Hallelujah*) que é, presentemente, nas terras de Norte – América, a grande sensação proporcionada pelo cinema, é esse filme, que representa o mais notável dos esforços de King Vidor, o realizador de *The Big Parade*. De fato, conforme King Vidor declarou, *Alleluia!* (*Hallelujah*) é o filme épico e o filme-estudo da raça negra. Ele, com aquela habilidade de psicólogo e sentimental que quem viu *The Big Parade*, *La Boheme* e *A Turba* constatou, que fixou

[57] "Um senador negro elogia 'Aleluia". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1930, n. 62, p. 37.

> em *Alleluia!* todas as nuances – suaves e fortes, boas e más – da alma do negro, pelo menos do negro norte-americano, desse negro sentimentalíssimo como nenhum outro, que ao crepúsculo nas plantações de algodão do Alabama, canta "blues" tristíssimos e faz o possível para não incomodar o branco, que o detesta o bastante para que o não deixe ser mais alegre, por isso que lhe lembra que é "uma outra espécie de homem".
> [...] Vidor reuniu para viver os episódios desse filme que é a realização do seu sonho dourado, um grupo notável de artistas pigmentados que legaram ao cinema as mais felizes interpretações destes últimos meses: Nina Mãe McKinney, Daniel L. Haynes, Willian Foutaine, Fanny Belle Deknigth e Victoria Spivey. Essas são as cinco personalidades que exteriorizam, principalmente, a expressão do enredo de *Alleluia!* Todos continuaram graças às sua "performances" em *Alleluia!* no elenco da Metro Goldwyn-Mayer que provavelmente os utilizará numa grande produção gênero revista, atualmente em preparativos [...][58].

Vale observar como é comentado o filme. O texto é curiosamente permeado de muitas entonações referentes às virtudes e aos defeitos da "raça" negra – como se fosse necessário o tempo todo ressaltar as coisas boas e ruins que o homem negro tem como qualquer outro. Além disso, no início, após ser citado o nome do país em que o filme foi produzido, há um sugestivo ponto de exclamação, o qual dá uma impressão de surpresa, provavelmente porque uma película com um elenco só de negros tinha sido filmada em uma nação na qual a violência racial era mais explícita. Mas a nota mais interessante para a presente discussão refere-se à valorização exacerbada ao negro norte-americano, o qual, segundo o artigo, é um negro "sentimentalíssimo como nenhum outro".

Ainda, em 1931, foi feita uma matéria sobre a artista mirim Little Esther, uma pequena dançarina de espetáculos de variedades. O jornalista narra em poucas linhas sobre seu encontro com o dançarino brasileiro Duque, o homem que popularizou o maxixe na Europa.

> Esta miniatura de Josephine Baker é uma negrinha apenas púbere que já conquistou o mundo com as pernas. A boneca bailarina estreou no Rio dançando a bordo, antes de desembarcar, o seu primeiro maxixe com o Duque.
> A bordo tudo ocorreu maravilhosamente. Mas Little Esther desembarcou, sem que ninguém a tivesse prevenido de que a lei brasileira é um dragão de guarda à inocência das meninas bailarinas. O juiz de menores, aplicando a Lei, impedia a negrinha de se exibir em público nas contorções do *cake-walk*. Mas tudo se concertou e as pernas de ébano de Little Esther entraram já em função[59].

[58] "Alleluia! O Poema da dor e da alegria de uma raça cantada pelo cinema". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1930, n. 65. p. 17-19.
[59] "Little Esther". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1931, n. 33, p. 44.

Little Esther era mais uma integrante do grupo de estrelas precoces do momento, garotos e garotas que se destacavam pela surpreendente maturidade nas artes de atuar, dançar ou cantar com tão pouca idade. A pequena Esther é comparada a outra artista americana, Josephine Baker, de fato um dos maiores ícones internacionais do período. Esta nota sobre Esther remete a outro artista que também começou no mundo dos espetáculos de maneira precoce. Grande Otelo apresentou-se a muitas plateias como Little Esther, destacando-se pelo talento e entrosamento artístico com a pouca idade que tinha.

Tentou-se, neste capítulo, descrever o teatro de revista e o processo de inserção dos artistas negros nesse gênero ligeiro, o qual, com seu caráter polissêmico, suscita uma ampla discussão sobre o período em que é produzido e uma ampla investigação artística e sociocultural. Diante disto, é lançada a indagação: se estudar a trajetória do Grande Otelo nos ajuda a entender o ambiente social no qual ele estava inserido, como o mesmo nos ajuda a entender o trabalho deste ator nos espetáculos de revista? Quais seriam as peculiaridades do seu particular processo e como elas interferiram na sua forma de atuação?

Capítulo 2 – Grande Otelo

2.1 O pequeno Grande Otelo

Sebastião Bernardes de Souza Prata nasceu em Minas Gerais, na cidade de Uberlândia. A data e o ano de seu nascimento são imprecisos; dentre as suposições encontradas, a mais comum é a de que ele tenha nascido em 1915. Iniciou sua carreira artística no circo ainda criança, experimentando, também, performances nas ruas:

> [...] Quando eu era criança, na minha cidade de Uberlândia, qualquer passageiro que chegasse, qualquer viajante que chegasse, eu dizia:
> - Quer que eu cante para o senhor escutar?
> Eu cantava para ele escutar que eu tinha aprendido duas canções que a "pequena", minha amiga, dona de um hotel, tinha me ensinado. Então, eu cantava e ganhava um tostão. Uma vez, um cara não me deu um tostão e eu passei a cobrar adiantado[60].

Filho biológico de mãe cozinheira e pai lavrador, foi tutelado aos dez anos pela família da atriz Abigail Gonçalves, mudando-se para São Paulo por volta de 1925. O padrasto e a mãe da atriz dirigiam a Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhaardt. Na companhia, ele aprendeu elocução e dicção para o teatro começando a incorporar novas técnicas no inicio da sua carreira. Dois anos depois, foi adotado pela família do senador Antônio de Queiroz. Entre o intervalo de adoção de uma família para outra, ele viveu nas ruas de São Paulo e no abrigo para menores**.**

Uberlândia foi uma terra povoada por "negros minas" na época da escravidão. O nascimento de Otelo acontece 19 anos após a assinatura da Lei Áurea. Seu pai, "o Chico dos Pratas", era uma espécie de agregado de uma família, que já tinha sido dona de escravos, a família Prata. O pai morreu cedo, foi assassinado a facadas; e as razões de seu assassinato são desconhecidas. Otelo e o irmão mais novo passaram a ser criados pelos avós e pela mãe. Desde criança, ainda na sua cidade natal, costumava percorrer as ruas, assistindo a companhias de teatro mambembe e circos que passavam pela cidade. A arte sempre lhe encantara. Cantava em calçadas perto da porta de hotéis em troca de alguns trocados; apreciava e participava ativamente de manifestações populares da cidade com os grupos de congadas, os carnavais de rua e as procissões religiosas.

[60] Trecho do depoimento retirado de uma entrevista com o ator, concedida ao Programa Roda Viva, em 1987.

Teve uma infância inquieta com uma forte atração pela rua. No centro de Uberlândia, esteve em contato com mercadores, turistas, donos de hotéis e outras figuras heterogêneas. Procurava, desde cedo, formas para sobreviver como entregar mercadorias, engraxar sapatos ou auxiliar em anúncios de lojas, mas foi ao campo da arte que ele se apegou e esta foi a sua estratégia de sobrevivência mais prazerosa.

Mostrou-se uma criança precoce e, por essa razão, surpreendia as pessoas das mais diversas faixas etárias. Otelo viveu sua infância num momento em que artistas mirins, como Jackie Coogan e Allen Clayton Hoskins (Figura 3), faziam grande sucesso. O talento e o desempenho artístico típicos de um adulto contidos numa criança poderiam ser motivos suficientes para deslanchar uma carreira, que podia ser duradoura ou efêmera. Críticos procuravam respostas para esse curioso fenômeno:

> [...] Como é possível fazer artistas de oito e dez anos? Nós não sabemos. Há crianças inteligentes, engraçadas, mas não basta isso. Quantas vezes não vimos, no teatro, no cinema, nessas reuniões que às vezes se improvisam nas escolas, crianças "muito inteligentes" e "muito habilidosas", que fracassam lamentavelmente e que não conseguem fazer mais do que um recitativo insípido, sem vida e sem naturalidade? Basta pensarmos nisso para avaliarmos o quanto deve ser difícil conseguir que garotos, garotos que às vezes mal sabem ler, mantenham um diálogo cheio de vida e de naturalidade, interpretem um filme no qual há situações cômicas e dramáticas, lances profundamente humanos e magistrais [...].
>
> Jackie Cooper que foi tomado para figura central de *Skippy*, o segundo filme interpretado, apenas por crianças, é um desses prodígios cuja aparição ninguém explica. Ele tem expressões, tem atitudes, tem inflexões de voz que não podem ser ensinadas e não há erro em afirmar que lhe está reservado, no cinema, o êxito que em outro tempo acompanhou Jackie Coogan, o garoto admirável. Mas como é que se preparam crianças para o cinema? Eis uma coisa que até hoje não foi explicada. Inteligências precoces, dirão os entendidos. Mas de onde vem essa precocidade que faz criaturas que às vezes nem raciocinam, que nem têm compreensão da vida, artistas mais do que completos? Que homens e mulheres sejam artistas, compreende-se. Um ente equilibrado e em plena maturidade do espírito e do corpo, pode compreender e idealizar uma situação para depois vivê-la, mas uma criança...
>
> Se para nós é admirável um artista, seja ele, um Jannings, um Gilbert, ou outro qualquer homem, que faça, no palco ou cinema, coisas que não fazemos e que o comum da humanidade não faz, tanto mais admirável então deve ser que uma criança vá ao extremo de parodiar esses gigantes do drama, quando não chega mesmo a superá-los! Esses são "meninos prodígio"[61].

[61] "A precocidade no cinema". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1931, n. 31. p. 30-31.

A interpretação consistente do ator mirim foi associada à inteligência precoce e a uma característica prodigiosa, visto que a habilidade da arte de representar exige um tempo de maturação para o seu desenvolvimento e um ser humano dificilmente alcança essa maturidade nos primeiros estágios de seu crescimento. Esse aspecto está conectado às experiências vivenciadas e à capacidade da observação. Estas são instrumentais indispensáveis para causar um efeito paródico cujo traço se inscreve nesses pequenos atores, pois se ri, chora ou surpreende-se por eles imprimirem características de um adulto num corpo infantil. A partir da quantidade de vivências proporcionais a sua idade, pequenos atores como Sebastiãozinho, apelido pelo qual Otelo era conhecido na sua cidade natal, articularam caminhos na arte de interpretar. Muitos desses atores já estavam imersos no mundo artístico desde muito jovem, e alguns deles pertenciam a famílias de circo, como Oscarito. Mas a história de Otelo era diferente, ele não pertencia a nenhuma família de teatro ou de circo, mas, por algum motivo, a arte o tocara muito cedo.

> Minha família não tinha nenhum artista, não. Talvez algum antepassado fosse feiticeiro de alguma tribo. Sobreviver nessa terra parece, mesmo, coisa de mágico. Meu interesse pela vida artística veio junto com o gosto pela novidade [...][62].

Em muitos depoimentos, ele menciona o filme *O Garoto* (1921), criado e dirigido por Charles Chaplin, como uma influência decisiva: "Eu descobri que tinha que ser ator quando vi *O Garoto* de Chaplin. Senti que podia fazer a mesma coisa [...]" [63].

O filme conta mais uma das histórias do adorável "vagabundo", interpretado por Chaplin. Ele encontra um bebê, o qual é abandonado pela mãe, por esta não ter condições de criá-lo, passando a adotá-lo como seu filho. O "vagabundo" cria a criança que se torna um garotinho de mais ou menos cinco anos. O personagem é interpretado pelo ator mirim Jackie Coogan. Ambos, "o vagabundo" e o pequeno garoto, vivem em estado de pobreza, uma das razões pela qual procuram, pelas formas mais variadas e pitorescas, saídas para a sobrevivência. Comédia e drama se misturam nessa obra que chamou a atenção de muitos, sendo considerada como um dos melhores filmes de Chaplin. O pequeno Coogan foi o grande destaque.

---

[62] SILVEIRA, Emília. "Grande Otelo, 60 anos". **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1975, p. 4.
[63] Ibidem, p. 4.

Por ser oriundo de família pobre, talvez Otelo tenha se identificado com o garoto e com o filme. Ao ver as imagens de Jackie Coogan no cinema, ele correlacionava as ações do enredo com sua própria realidade, construindo uma projeção futura da sua vida, ou seja, a de se tornar artista como o menino das telas. Independente de qualquer afirmação, o fato é que a película realmente o emocionara.

Antes de ter assistido o filme *O garoto*, Otelo se identificou, também, com o ator Allen Clayton Hoskins, um ator negro mirim que protagonizava a série norte-americana *Our Gang*[64]. Este trabalho começou a ser produzido em 1922, quando ainda vigorava o cinema mudo. A última filmagem da série ocorreu em 1944. Era sobre um grupo de meninos pobres, negros e brancos, que vivia em uma espécie de gangue mirim, criando aventuras, situações curiosas e engraçadas. O líder do grupo era o personagem Farina, interpretado por Hoskins. O ator via nas telas do cinema um menino negro, como ele, protagonizar uma história. Aquele ambiente, a arte, onde os negros eram preteridos, para Otelo apresentava-se como uma grande novidade, o que parece tê-lo entusiasmado. Segundo nossa análise, ao ver Hoskins em cena, ele pode ter criado perspectivas. Porém, o que ele ainda não tinha se dado conta é que Brasil e Estados Unidos eram dois contextos diferenciados, com complexidades raciais específicas.

Figura 3 - Allen Clayton Hoskins

[64] Informação encontrada em MOURA, Roberto. **Grande Othelo** - um artista genial. São Paulo: Relume – Dumará, 1996. p. 19.

Muitos artistas de teatro de revista tiveram alguma experiência com o circo e com Otelo não foi diferente. Segundo ele, seu primeiro espetáculo foi uma pantomima intitulada *O Tesouro da Serra Morena* num circo que passava por Uberlândia. Ele interpretou a esposa do palhaço e entrou em cena vestido de mulher. Alguns estouros vieram dos bastidores do circo e ele realmente assustado saiu correndo. A plateia se desdobrou em gargalhadas, o que não foi ruim para a estreia de um pequeno ator cômico:

> O circo chegou pela segunda vez na cidade, eu tinha uns sete, oito anos. Acharam que podiam me aproveitar. A decisão talvez tenha vindo de tanto eu andar atrás do palhaço pela cidade e durante os espetáculos[65].

Em 1987, o ator comenta sobre a cena numa entrevista, colocando este fato como seu início de carreira:

> Comecei em...23, 24. [...] A primeira entrada que eu fiz foi uma beleza porque eu já era assim um palhaço da cidade com a pouca idade que eu tinha. Então naquele dia o circo encheu mais para ver o Bastiãozinho... eu tinha uns sete anos ... Bastiãozinho vestido com vestido comprido e com um travesseiro no bumbum e rebolando de braços com o palhaço... aí todo mundo riu, todo mundo achou graça.[66].

Vestir-se de mulher parodiando o universo feminino seria um recurso cômico que continuaria presente na carreira dele, conforme veremos no capítulo 4.

Sua ligação com o teatro o impulsionou a ir a São Paulo com a Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhaardt. O ator informou que não fugiu com a Companhia, mas que sua mãe, Dona Maria Abadia, repassou legalmente sua tutela para a mãe de Abigail Gonçalves, a qual, assim como ele, era uma criança nessa época. Em São Paulo, teve uma experiência com canto lírico. Junto com a menina Abigail, fazia aulas de canto erudito em um grupo denominado Ópera Lírica Nacional, localizado nos porões do Theatro Municipal. Ele ainda era conhecido como o pequeno Bastiãozinho, mas foram durante essas aulas que semeou-se o primeiro grão para seu futuro nome artístico, conforme seu próprio depoimento:

---

[65] SILVEIRA, Emília. "Grande Otelo, 60 anos". **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1975, p. 4.
[66] Programa Roda Viva, 1987.

> [...] começou na ópera Lírica Nacional aqui em São Paulo, era uma organização subsidiada do bolso do próprio governador daquela época, o presidente Carlos de Campos, ele tinha uma organização que era a Ópera Lírica Nacional, funcionava nos bastidores do Teatro Municipal. Uma noite... não, uma tarde o maestro experimentou minha voz porque eu acompanhava a minha... a filha da minha tutora nos estudos de canto para ela não ir sozinha, então ele experimentou a minha voz, e me viu pretinho, pequenininho, a minha voz era de tenorino, ele achou que era de tenorino...ele achou que quando eu crescesse eu cantaria Otelo, seria o *Phisyque dê rôle* autêntico: negro grande e etc., tal, estilo tátero, Otelo...mas eu não cresci, eu não cresci e resolvi cantar samba...[67]

O nome "Grande Otelo" se consolidaria alguns anos depois, em 1935:

> Eu sou na realidade Sebastião Bernardo da Costa, eu não gostava do "Bernardo" botei "Bernardes", da "Costa" eu desprezei, peguei o nome da mamãe, "Souza" e o nome da família que o papai era agregado, "Prata". Sebastião Bernardes de Souza Prata. Em arte Grande Otelo. Depois a crítica do Rio de Janeiro me batizou Grande Otelo por intermédio do Jardel Jércolis que me lançou como *"The Great Othelo"*[...][68].

2.2 O encontro com a Companhia Negra de Revistas

Em junho de 1926, parte da imprensa carioca responsável pela cobertura e crítica dos espetáculos em circulação direciona às atenções para uma revista que seria estreada em julho do mesmo ano. Seu título *Tudo Preto* inquietava o público tanto quanto o seu elenco, que era formado em sua maior parte por artistas negros ou, como geralmente falava-se, por "artistas da cor". Como foi colocado no capítulo anterior, esses artistas já participavam do mundo do entretenimento desde muito tempo, fomentando suas práticas, apesar de todas as pressões da elite para com a arte popular. Benjamim de Oliveira já era conhecido como um grande nome do circo-teatro e Pixinguinha, já famoso por suas composições, atingia cada vez mais a posição de ícone da música popular brasileira. Outros artistas de menor fama já estavam sendo convidados para atuarem em companhias de gêneros ligeiros, especificamente burletas e revistas. Eles faziam pequenas participações e números musicais, números de dança ou eram as principais atrações de quadros inteiros. Porém, era muito difícil ver nessas mesmas

[67] Programa Roda Viva, 1987
[68] Programa Roda Viva, 1987

companhias uma quantidade de brasileiros negros equilibrada com o número de artistas brancos. Quando um grupo de negros, liderado por outro, decide ocupar os palcos do Teatro Rialto, no Rio de Janeiro e encenar uma peça, surpreende àqueles que achavam que só os morros e as periferias eram a sua maior ribalta.

> Organizada por Jaime Silva e D'Chocolat, instalou-se no Rialto a primeira companhia constituída de negros, no Brasil.
> Jandira Aimoré, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Djanira Flora, Miss Mons, Soledade Moreira; e – D'Chocolat, Guilherme Flôres, Belisário Viana, Vicente Fróes, Waldemar Palmièri, Domingos de Souza.
> Vinte *Black girls*.[...][69].

Para compor a equipe técnica, foi convidado o professor e coreógrafo Alexandre Montenegro, além de Pixinguinha e Sebastião Cirino, responsáveis, respectivamente, pela regência da orquestra e pelas composições musicais.

Não faltaram ironias, piadas racistas e fatos curiosos relacionados ao advento da Companhia Negra de Revistas desde o início até o fim, um ano depois. Antes da estreia, o empresário do Teatro Rialto, Angelino Stamile, revelara em entrevista que a companhia era uma espécie de "cozinha" e que seu público era o plano B. O mesmo declarou ter comprado "câmeras inodoriontes", provavelmente para aliviar o odor desagradável expelido pelos corpos negros que ocupariam o palco do teatro[70]. Artigos da imprensa saíram indagando sobre a competência do elenco e sua maturidade profissional. Os ensaios da Companhia Negra eram acompanhados por jornalistas que relatavam o nível do desempenho dos artistas. Eram exibidas notas referentes à Rosa Negra e seu progresso nos ensaios lembrando a artista Florence Mills; Jandira Aimoré estava sendo considerada uma prodigiosa cantora "Voix"; Dalva Espíndola já era uma revelação, destacando-se nos números que faria parte[71].

Era comum na época a imprensa acompanhar parte da preparação do espetáculo a ser apresentado, realizando uma espécie de operação de "esquentamento", o que criava uma expectativa no público. A espera ansiosa em relação ao espetáculo *Tudo Preto* era justificada, também, por certa curiosidade já que uma companhia com uma maioria de negros não era comum no meio do entretenimento. O que nos leva a pensar que a criação deste grupo, pós-semana de arte moderna de 1922, se constituía numa ruptura e

[69] NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v. 3, p. 51.
[70] Ver mais em BARROS, Orlando. **Corações de Chocolat –** A História da Cia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p.75.
[71] Ibidem, p.76-85.

forma peculiar de crítica ao ambiente racista brasileiro. Assim, a Companhia Negra de Revistas, apesar de não ter apresentado nenhum tipo de inovação do ponto de vista técnico do gênero de revista, trazendo elementos estruturais que outras companhias já apresentavam, revelou um caráter moderno por burlar um racismo antigo no Brasil e propor uma situação nova do ponto de vista social ou uma nova forma de negociação com o seu meio.

O espetáculo foi recebido pela crítica de forma mais ou menos heterogênea. Alguns dos críticos julgaram positivamente ressaltando as performances dos participantes. A maioria deles chamou atenção para a surpresa do público. Segundo eles, os artistas, apesar de alguns inexperientes, superaram as expectativas e comprovaram seu profissionalismo com destaque para algumas observações: Osvaldo Quintiliano de *O Paiz* escreveu que, apesar da dúvida do êxito da empreitada, o espetáculo é curioso e interessante; Lincoln de Souza de *A Pátria* pontuou que algumas falhas seriam sancionadas com a prática da apresentação e também ressaltou a inexperiência de alguns artistas. Sobre alguns intérpretes: Rosa Negra já tinha conquistado admiradores em outras apresentações, mostrando seus dotes de dançarina no Charleston, tornando-se a "Mistinguett brasileira". No *Tudo Preto*, fez sucesso no quadro *Jaboticaba Afrancesada*; Jandira Aimoré foi mais uma vez elogiada por sua voz ardente, firme, sendo denominada de artista cabocla; Dalva Espíndola tinha cumprido com eficiência seu papel de vedete; Miss Mons, cuja nacionalidade é indefinida, executou um número de dança africana (*charabiá*); destaques também para D'Chocolat, Mingote e o autor das partituras musicais Sebastião Cirino, dentre as mais famosas *Cristo Nasceu na Bahia*[72].

Mário Nunes, um dos críticos teatrais mais conhecidos da época, publicou as seguintes observações:

> – Duas vezes repleto por um público que queria divertir-se, com o grotesco e o ridículo. Enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante, interpretação correta, ditos de espírito da *comperage*, números de canto e dança bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos, que deixaram a melhor das impressões[73].

[72] Ibidem, p.86-104.
[73] NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v. 3, p. 51.

Por meio das palavras escritas pelo crítico carioca, observa-se que era esperada uma apresentação mal-sucedida por parte dos artistas, porém, a surpresa foi quase geral já que o elenco se mostrou competente como o de qualquer outra importante companhia. Isto nos leva pontuar que a espera pela Companhia Negra de Revistas continha um misto de curiosidade e certeza pelo seu fracasso. Os artistas experientes da companhia provaram que suas vivências acumuladas nos palcos periféricos da cidade carioca e suas passagens curtas por companhias famosas formavam, para eles, um diversificado cabedal de técnicas e habilidades, canalizando os referenciais culturais afro-brasileiros e mesclando estes com as referências estrangeiras. Nunes ainda comenta sobre alguns quadros do espetáculo, o que ajuda a reconstituir, em parte, a estrutura do mesmo:

> A cortina *Lá vêm elas* alude à crise de empregadas, no Rio, se a moda pegar. Em cenário apropriado a vedete Dalva Espíndola, voz afinada e dicção clara, faz com chiste uma baiana; o samba, pelo conjunto, *Cristo Nasceu na Bahia*, enche a sala de entusiasmo, com Mingote, que muito agrada. Jandira Aimoré, também vedete, canta com bonita voz, uma modinha e alcança sucesso ruidoso na cançoneta *Ludovina*. Le roi s'amuse, cortina com D'Chocolat e Dalva, e *Charleston* com a estrela Rosa Negra, agradam muito. E assim os *Grooms*, repetido três vezes; *Perólas Negras*, chefiado pela estrela que, na *Jabuticaba afrancesada*, cançoneta, provoca ovações. Outro número repetido três vezes, *Banhistas*, obedecendo à engenhosa marcação, com Rosa e Dalva. Fecha a revista apoteose à *Mãe Preta*[74].

O número de cortina – não é aquela denominada pano de boca[75] – citado refere-se à parte da revista em que acontecem cenas com até três atores, diante das cortinas fechadas. Pode ser constituído de cançonetas, monólogos ou pequenos esquetes que contêm piadas mescladas com músicas, as quais funcionam como uma espécie de distração enquanto os cenários estão sendo trocados. Nota-se que algumas cenas foram repetidas. Isso era possível devido à satisfação do público, o qual geralmente pedia a repetição dos quadros que mais lhe agradava ou vaiava os que menos o satisfazia. Vale ressaltar que estamos falando de uma plateia participativa e ativa, muito comum no teatro de revista. Não se pode desconsiderar, também, a existência da "claque" nesse período, que era um grupo de pessoas contratadas e ensaiadas para aplaudir determinadas cenas as quais geralmente selecionadas pelo dono da companhia.

[74] NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v. 3, p. 51.
[75] Uma espécie de cortina que fica a frente de uma segunda cortina (referente ao "número de cortina") no palco. Ele se levanta ao iniciar a representação e só se abaixa ao final da mesma.

Todavia, apesar de uma satisfação considerável do público e a prova de que a Companhia Negra de Revistas constituía um grupo de atores e atrizes competentes, havia aqueles que não disfarçavam seus preconceitos e depreciavam severamente a trupe de D'Chocolat e Jaime Silva. Analisemos esta crônica:

> Cobrindo a fachada de um edifício em plena Avenida, os meus olhos divisaram um grande cartaz com o dístico: *Tudo preto*[...]
> Depois de fixá-lo demoradamente, entrei a conjecturar coisas, cada qual a mais negra. Apesar da tenaz campanha do mestre Teixeira Mendes para o país viver às claras, sob o lema do positivismo, a nação usa os óculos escuros do pessimismo e vê tudo preto [...]
> Por isso, boquejamos às esquinas, desancamos a política, abancados em volta às mesas dos cafés, e, como estamos convencidos de que não resta aos donos *disto tudo*, uma pitada de bom senso, acabamos vendo as coisas pretas[76].

Inicialmente, Mário Poppe, autor da crônica, acredita que o título da peça seria o resultado de uma situação existente na época, ou seja, falcatruas, bilontragens, corrupção, associando a expressão *Tudo preto* a um conjunto de coisas ruins que acontece na sociedade. A conexão que se faz da cor preta com o pessimismo, o mal, o feio e o grotesco está representada pela ideia inicial do texto. Há referência à Teixeira Mendes, filósofo, matemático e autor da bandeira nacional republicana. Apoiando os movimentos pela abolição da escravatura e proclamação da república, ele atuou na política brasileira com base nas ideias positivistas de Augusto Comte. O autor se dá conta que:

> Seria então
> Nada.
> Descobri que se tratava de coisa mais gaiata.
> E, para ver *tudo preto* não me foi necessário usar óculos escuros [...]
> Fui direito ao guichê do teatro e, trocando um papelucho por outro, conquistei uma cadeira no recinto.
> Depois compreendi o letreiro do cartaz, ou melhor, não entendi coisa alguma [...]
> Tratava-se de uma companhia de revistas, uma companhia de negros, autênticos, que haviam desertado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida[77].

É interessante verificar, nesse trecho, o uso da palavra "desertado", que significa, também, abandonado. Segundo Poppe, as pessoas da companhia teriam abandonado

[76] POPPE, Mário. "Tudo Preto".... **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1926, n. 32, p. 35.
[77] Ibidem, p.35.

suas profissões para atuarem nos palcos. De acordo com o teor das sentenças, fica subtendido que, para o autor do texto, teria sido um grande erro delas abandonarem seus "serviços domésticos" visto que são os únicos compatíveis com suas condições de brasileiros negros. Nesta situação de abandono, o chefe branco seria o mais prejudicado.

> Orquestra preta, piadas pretas, *black girls*, exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético, pela pulhice da apresentação da trupe.
> Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros, instalando-a em pleno coração da cidade.
> Porque não atinàmos com a intenção dos forgieadores da negra ideia.
> O teatro é a manifestação suprema da Arte.
> Os que amam exclusivamente a arte pela forma compreendem, como muito bem disse Reis Gomes, que o teatro é, de todas as formas e processos de arte, o que mais exalta e cabalmente satisfaz às aspirações dos estetas puros.
> Mesmo no teatro de revistas, nós vamos buscar emoção para os nossos sentidos, procurando a beleza no ritmo das danças e da música.
> E para haver beleza é preciso haver harmonia.
> Por isso, repetimos, não atinamos com a intenção dos empresários do novo gênero do teatro.
> Falhando, pois, o objetivo de arte, resta o aspecto mercantil da empresa. Este, porém, tem de falhar, absolutamente, integralmente, porque a cabula famosa do teatrinho da Avenida é invencível.
> E, graças ao Azar, ficaremos em breve livres do triste espetáculo, da feira de criaturas humanas que não merecem o aviltamento de ser expostas como alvos da curiosidade malsã[78].

Observa-se que, para ele, a reunião de artistas negros num único elenco foi uma ofensa ao fazer teatral, diminuindo assim o nível dessa linguagem. Também, os empresários Jaime Silva e D'Chocolat tinham deixado de lado toda função estética da arte e priorizado o comércio do entretenimento vulgar e sem compromisso. Além de ficar implícito que a ideia da formação daquele elenco era inconcebível sob todos os aspectos, revisitando a ideia de consideração da etnia negra como um grupo inferior próximo das características não-humanas. O Teatro Rialto é o "teatrinho" ao qual ele se refere, considerado o espaço cultural do azar visto que a maioria das companhias que lá se apresentaram não obteve sucesso, declinando imediatamente.

Desenvolvido neste tumultuado contexto, o grupo de artistas não chegou, infelizmente, a completar dois anos de existência se desfazendo em 1927. Isto vem a

[78] Ibidem, p.35.

confirmar parcialmente a "praga" do autor do texto e a azaração recorrente no Rialto. Tal desintegração se iniciou com a saída de uma das lideranças do grupo, o D'Chocolat. Foi nesse momento que Grande Otelo apareceu.

Após a saída de D'Chocolat, a companhia se desmembrou em dois elencos. Um sob a direção de Jaime Silva, a Companhia Negra de Revistas, e outro sobre a liderança de D'Chocolat, o qual com Déo Maia fundou a Ba-Ta-Clan Preta inspirada livremente na Ba-Ta-Clan Francesa, que visitou o Brasil naquele mesmo ano. Os motivos da separação são ainda confusos e não serão discutidos nesta pesquisa. De acordo com Barros, ao que tudo indica, os primeiros conflitos começaram a aparecer nos preparativos da nova montagem. Após a última apresentação de *Preto e Branco*, no Rialto, em 20 de setembro 1926, D'Chocolat se desligou da Companhia Negra, ficando à frente dela o cenógrafo Jaime Silva.

Em 20 de outubro de 1926, a Companhia Negra de Revistas estreou em São Paulo no Teatro Apolo com a participação de Grande Otelo, o qual, ainda nesse período, era conhecido como Pequeno Otelo. O encontro do artista com a companhia, que naquele momento já estava sem o seu idealizador, mas com artistas de destaque como Pixinguinha, que posteriormente foi para a Ba-Ta-Clan Preta, e Rosa Negra, foi descrito por Moura baseado no depoimento do artista.

> É a essa Companhia Negra de Revistas, já sem D'Chocolat, mas ainda sob sua influência, que se apresenta o negrinho Bastião, no Teatro Apolo em Campinas. Otelo se lembrava desse encontro, não detalhes, mas de sua chegada, a plateia às escuras, só com o palco, onde ensaiavam, iluminado. Bastiãozinho, depois de um bom tempo vivendo com os brancos, encontrava outros negros do seu calibre na primeira companhia teatral negra no Brasil – e fica logo à vontade. O ensaio terminou incorporando o moleque histriônico que mostra desinibido suas habilidades, cantando e dançando, pedacinho de gente falando com uma seriedade que se fazia cômica por sua extrema dramaticidade. É imediatamente incorporado ao espetáculo apresentando-se naquela mesma noite na função regular do grupo, recebendo, desde logo, extremo destaque[79].

Otelo entrou na companhia com aproximadamente 11 anos de idade. Esse encontro do ator com um grupo de artistas negros significou uma experiência tanto artística quanto identitária. Ele vivenciou situações de aprendizado a partir da observação, aprimorando seus dotes. Otelo surgiu no grupo como uma novidade, num

[79] MOURA, Roberto. **Grande Othelo** – Um Artista Genial. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 24-25.

período em que a companhia tinha que buscar formas para se revitalizar. Dotado de qualidades e habilidades artísticas peculiares para uma criança de sua idade, engrossando o caldo do grupo infantil de crianças precoces, este ator mirim pode ter representado "a carta na manga" de Jaime Silva naquela ocasião delicada pela qual a Companhia passava. Além da saída de D'Chocolat, Jandira Aimoré e Dalva Espíndola deixariam a trupe migrando para a Ba-Ta-Clan Preta.

A altivez cênica de Otelo foi um grande destaque pode-se ter uma idéia a partir de sua fotografia (Figura 4), retirada durante o período em que ele participou da Companhia Negra de Revistas, constata-se um pouco o quanto sua postura de artista mirim era semelhante à de um artista adulto.

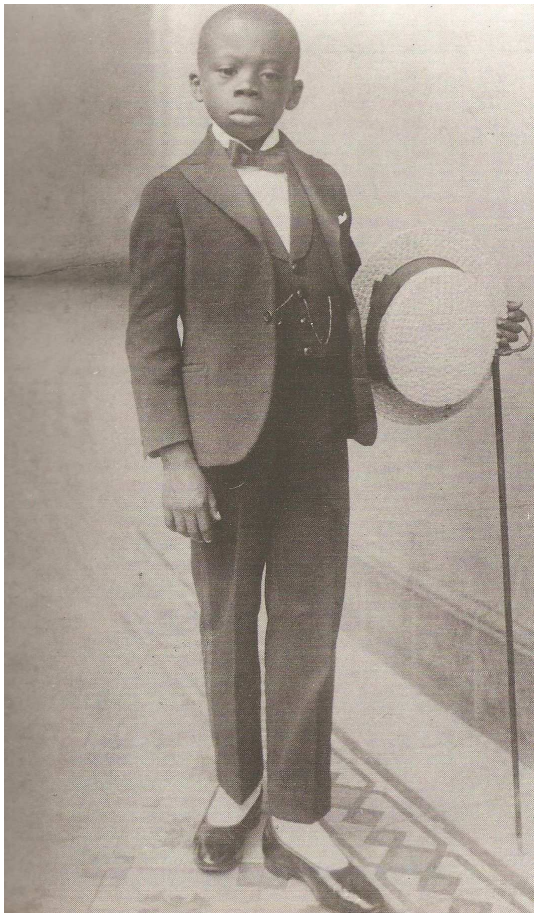

Figura 4 - Grande Otelo, 1926.

Bastiãozinho já trazia consigo algumas experiências. As aulas de canto lírico com o professor Fillipo Alessio[80]; as apresentações na Companhia de Comédias e Variedades Sarah Bernhaardt, dirigida pelos seus tutores; e a participação num espetáculo com o

[80] Maestro e professor de canto lírico da Ópera Lírica Nacional, na década de 20, do Theatro Municipal.

ator Sebastião Arruda[81], na cidade de São Paulo. Este ator era considerado por Otelo como um dos melhores atores cômicos com quem tivera contato. Ele foi convidado para fazer uma participação num espetáculo na Companhia de Arruda e, durante o trabalho, ficou observando da coxia a atuação do artista, suas pausas entre uma fala e outra, o tempo de sua atuação, assim como o estilo caipira de seu personagem. Essas vivências forneceram mais mecanismos e estratégias para seu desempenho no palco[82].

Em Uberlândia, suas apresentações eram produzidas nas ruas e na arena do circo, obviamente estes locais necessitam de técnicas distintas, mas fornecem muitos instrumentos para o ator revisteiro, tais como: técnicas de improviso, relação direta com o público, habilidades corporais e outras noções para a produção da comicidade.

Segundo a imprensa, ele chega à companhia com dicção bem articulada, declamação limpa, cantando em outros idiomas, além da desenvoltura corpórea. Estas características surpreenderam o público, destacando-o ao lado da atriz Rosa Negra, outra grande atração.

De dezembro de 1926 a fevereiro de 1927, tudo indica que a Companhia Negra de Revistas visitou Niterói (RJ), Campos (RJ), São Paulo (SP), Santos (SP), Campinas (SP), Ribeirão Preto (SP), Amparo (SP), Jaboticabal (SP), Bebedouro (SP), Barretos (SP), Araraquara (SP), São Carlos (SP), Jaú (SP), Bauru (SP), Sorocaba (SP), Jundiaí (SP), Piracicaba (SP), Pouso Alegre (MG), Itajubá (MG), Três Corações (MG), Varginha (MG), Lavras (MG), Barbacena (MG), São João d'El Rei (MG), Belo Horizonte (MG) e Juiz de Fora (MG). Em algumas cidades interioranas, mesmo sem o hábito do público de ir ao teatro, a Companhia Negra fez sucesso significativo. Mas Barros aponta dúvidas sobre a presença de Otelo na companhia durante sua passagem por essas cidades. De acordo com os registros encontrados pelo autor, o pequeno artista só teria se apresentado na capital paulista e na cidade de Campinas. Em Campinas, a Companhia recebeu homenagens de organizações negras: Liga Humanitária, Sociedade dos Homens de Cor e Clube José do Patrocínio.

Otelo foi ao Rio de Janeiro. Jaime Silva o utilizou como a grande sensação de *Café Torrado*, novo espetáculo da Companhia Negra de Revistas, escrito por Rubem Gil e João D' Aqui. As expectativas cresceram durante a operação de "esquentamento".

[81] Ator e empresário da Companhia Sebastião Arruda de comédias, operetas, revistas, *vaudevilles* e variedades. Foi um especialista na construção de tipos caipiras. Atualmente a Dra. Elizabeth Azevedo, professora de história do teatro brasileiro da Escola de Comunicações e Artes da USP, pesquisa sobre ele e sua companhia.

[82] Informações retiradas do depoimento que Otelo prestou a uma entrevista realizada ao Programa Luzes Câmeras, produzido pelo Museu de Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), em 1977.

> Depois de demorada e proveitosa excursão pelos Estados de Minas e São Paulo, onde foi muito aplaudida, a companhia que D'Chocolat organizou e Jaime Silva empresou, volta ao Rio e vai ocupar o República. O elenco foi melhorado: o número de grande atração é o Grande Otelo, pequeno artista de seis anos de idade (afirma a reclame) que é um verdadeiro assombro: canta em diversos idiomas com uma verve e espontaneidade extraordinárias[83].

A satisfação em relação ao ator é verificada por meio do comentário de Nunes, o qual não foi o único a publicar na época erroneamente a idade do ator que estava nesse período provavelmente com 11 anos de idade, ao contrário de seis como indicou o crítico.

> Não tenho pai, não senhor. Sou Otelo Gonçalves. O Gonçalves vem do meu pai adotivo, que foi quem me descobriu em Uberlândia, onde vi a luz destes olhos que a terra há de comer. Dizem que sou de Barra Funda, em São Paulo, mas isso é mentira. Não acredite, não senhor. Sou mineirinho da gema [...] Mas como ia lhe dizendo, encontrado o nome da família, eu precisava de um nome de batismo. E escolhi então Otelo. Sabe por quê? Porque adoro Shakespeare e quero ser o primeiro negro a encarnar o Otelo, que só ainda não representei porque é impossível encontrar uma Desdêmona da minha idade e da minha cor.
>
> Otelo na nossa redação fez coisas do arco da velha, atirando-se com voracidade a toda revista que lhe mostrávamos. Tem o fanatismo dos calungas [revista em quadrinhos]. Aproveitamo-nos disso para obrigá-lo a cantar alguma coisa.
>
> "Ganharás muitas revistas se cantares a Tosca [...]"
>
> E ele cantou. Mas, a meio, o cansaço embargou-lhe a voz. Não se desconcertou. E com um gesto de desespero farsante:
>
> "Vê o senhor? Não disse que estava cansado? Comecei com voz de tenor e terminei com voz de baixo [...] Mas ganhei a revista, não ganhei? [...]"
>
> Demos-lhe um número de "Lizette", o "Tico-Tico" parisiense que tínhamos à mão. Olhou-o, virou-o, revirou-o e depois nos disse com ar de censura:
>
> "O senhor me enganou. Eu sou brasileiro e não entendo português de Paris"[84].

A partir da citação, é possível evidenciar que Otelo já estava sob a tutela da família de Abigail Parecis Gonçalves, explicitando dados referentes ao seu sobrenome verdadeiro, esclarecendo sobre o local de seu nascimento, assim como demonstrando

[83] NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v. 3., p. 91.
[84] Um Otelo que anda à procura de uma Desdêmona difícil. **O Jornal**, 5 de março de 1927, **Teatros** apud BARROS,Orlando de. **Corações de Chocolat**: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, p. 201-202.

conhecimento sobre a arte de interpretar, citando Shakespeare e cantando ópera, que foi uma habilidade desenvolvida em sua família adotiva e na Companhia Negra de Revistas. Sobre o espetáculo, *Café Torrado*, Nunes escreveu:

> Espécie de *pot-pourri*, esquetes, cançonetas, *charleston* em que obtém sucesso Rosa Negra, Osvaldo Viana, Áurea Espíndola, Mingote. O *clou* foi a apresentação do Pequeno Otelo, um crioulinho vivo e inteligente, que canta e declama com expressão e desenvoltura, e que viu seus números trisados entre ruidosos aplausos. Encenação modesta[85].

Otelo fez cançonetas e recitou monólogos. Atuou em um quadro cujo título era seu nome. Devido a seu grande desempenho, progrediu para a função de *Compère – Diseur* Sobressaiu-se ao elenco, tornando-se a principal figura da Companhia, arrancando críticas positivas de profissionais exigentes como Mário Nunes, conforme Barros e a citação acima.

Barros ainda pontua:

> O seu desempenho foi tão elogiado que podemos assegurar que nunca encontramos tanta unanimidade nas avaliações críticas de outro ator, com tamanho entusiasmo, em nenhum tempo do teatro de revista que estudamos[86].

Da primeira fase da Companhia Negra de Revistas, já tinha participado o *Trio Martins*, um conjunto musical com três crianças que eram irmãs, apesar de ter obtido sucesso, não foi nada comparado à admiração que Otelo suscitou nos críticos e na plateia que, conforme a nota de Mário, pedia a repetição de seus números. A imprensa focou em suas competências artísticas, mas não deixou de fazer referências à cor do ator, que quase sempre vem na frente de suas qualidades.

Mais uma vez, o conjunto de atores surpreendera, apresentando mais um elemento que nada deixava a desejar em cena. Se para muitos os grupos populares não conseguiam se organizar, além de não apresentarem competência técnica e artística, a companhia tinha confirmado que essa teoria estava equivocada.

É interessante a descrição que um jornalista, sob o pseudônimo de Onnet, fez do trabalho do pequeno Otelo:

---

[85] NUNES, Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. v. 3, p. 92.
[86] BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 205.

> E é de notar ainda sua memória prodigiosa, alheado que se mostra de ponto, sempre seguro e perfeito em tudo quanto interpreta. Minúsculo, metido na sua casaca impecável, tem ainda o pequeno artista maneiras elegantes. E, dando uma amostra completa do seu temperamento maleável, cantou, na noite de ontem, canções em português e italiano, disse versos em espanhol e recitou monólogos e disse versos em Português. Até uma cena muda, gaiata, ele a fez, com sóbria comicidade.
> Não nos queremos deter na apreciação do desempenho que a trupe excêntrica do Sr. Jaime Silva deu à revista "Café Torrado" com que, sábado, reapareceu à plateia carioca, mas, simplesmente, afirmar que há ingressada nela, uma criança de oito anos, portentosa, que tanto tem de preta quanto de inteligente e interessante. É o pequeno Otelo, trazido de São Paulo, sua terra natal, que chega a obter um aluvião de palmas e de "bis" só concedido, em nossos teatros, às notabilidades. E ele o é. Otelo, na sua casaca de boneco muito aprumado, de uma presença de espírito rara em muita gente grande e de fama, arrebata a assistência. Não há o menor exagero nesta afirmativa. Quando ele apareceu e disse calma e naturalmente "Vou recitar uns versos do meu eminente amigo Dr. Carlos de Campo", a tempestade de aplausos desabou na plateia, antes mesmo dele começar. Depois foi um sem conta de "bis". E o negrinho admirável recitou outros versos "do seu preclaro colega Leopoldo Fróes" e disse um monólogo em homenagem à sua gentilíssima colega Margarida Max".
> No teatro para que se sintam sensações maiores, é preciso ser o requinte de arte, ou a impressão de uma e outra coisa, porque um pretinho arrancado da penumbra que vivia em Barra Funda, com oito anos apenas e já fazendo vibrar uma plateia numerosa de teatro, é um artista nato, de temperamento e de alma. A sua brilhante presença em cena constituiu novidade capaz de emocionar, tal o seu desembaraço, tal o seu espírito precoce, tal a intuitiva compreensão que ele tem da arte de representar. Mozart assombrou ao piano aos oito anos, na mesma idade com que Otelo, tirado da Barra Funda, para ser exibido como uma coisa rara, deixa pasmos os que o vêm e ouvem.
> A Companhia Negra se prepara para encenar outras revistas e para viajar para Bahia[87].

É claro como o jornalista ficou admirado com a desenvoltura de Otelo. Seu comentário apresenta aspectos encontrados em outras notas sobre o garoto como o "menino prodigioso", "o artista nato" e o "espírito precoce", mas aponta, também, características da sua forma de interpretar. A elegância em cena é ressaltada como uma de suas marcas principais e suas nuances cômicas de um artista iniciante são aceitas com sucesso. Quando Otelo recita textos, referindo-se à Leopoldo Fróes e à Margarida Marx, ambos ícones na época da comédia e da revista, respectivamente, como colegas de trabalho com uma naturalidade de um adulto e com um *timing* típico de um ator

[87] ONNET, 1927 apud BARROS, Op. cit., p. 208-209.

cômico, ele arranca gargalhadas do público. Porém, percebe-se que esse conjunto de aspectos vai convergindo para um vislumbre carregado de exotismo, como se fosse "para ser exibido como uma coisa rara, deixa pasmos os que vêm e ouvem". O ensinamento das canções de Dona Pequena, sua amiga, dona de um Hotel em Uberlândia, e suas aulas de canto lírico em italiano em São Paulo foram aplicados por ele no palco, ficando famoso, também, por cantar em três idiomas. Assim como em críticas contidas em outros periódicos, afirma-se que Otelo teria nascido em São Paulo, questão esclarecida pelo pequeno ator no jornal *O Globo*.

A companhia chega a Petrópolis e lá Otelo, em 19 de março de 1927, teria apresentado números, sozinho, num Cine-Teatro, alguns eram de sua própria autoria. A apresentação de musicais, pequenas burletas e outros atrativos era uma prática comum nos cinemas da década de 1920, que utilizavam as exibições de gêneros musicados ligeiros como forma de atrair o público e divulgar os cines-teatro. O pequeno artista atraiu um número grande de espectadores, os quais movidos pela curiosidade foram ao cine ver o menino que, além de cantar em italiano, dançava, interpretava e criava suas próprias cenas.

A estreia da Companhia Negra em Petrópolis suscitou críticas interessantes relacionadas ao garoto, semelhantes às de Onnet do jornal O *Globo*:

> Faz parte deste conjunto o admirável garoto Otelo, que é uma criança prodígio. E como os gênios não podem ser apreciados em notas gerais de uma notícia escrita depois da meia–noite – que apenas é um fogo fátuo das impressões orientadoras dos conceitos – abrimos capítulo nesta penada para dizer de Otelo.
> Otelo tem sete anos. É um pretinho de olhos vivos, que brilham como duas estrelas. Seus gestos são artísticos; sua dicção, bem clara; sua expressão revela toda a grande sensibilidade do seu gênio criador. E desde logo revela um predestinado.
> Com uma graça petulante, à boca da cena, disse versos, citando os autores:
> - "Do meu particular amigo Carlos de Campo".
> Não houve quem não estourasse uma gargalhada.
> - "Do meu colega Leopoldo Fróes [...]"
> E foi até ao saudoso João Caetano, a quem chamou também de colega.
> Não tivemos mãos que chegassem para as palmas de nosso aplauso.
> Da cadeira em que nos achávamos, quase bradamos:
> - Salve Otelo!
> - Salve prodigiosa aberração da Inteligência!
> O espetáculo terminou com uma linda apoteose à Mãe Preta[88].

[88] LOPES, 1927 apud BARROS Op.cit. , p. 212- 213.

Sua dicção considerada clara juntamente com a precisão de sua expressão corpórea manifestada pelo seu gestual artístico, como coloca o autor, não deixam nada a desejar se comparadas a um artista adulto. A forma elogiosa como os jornalistas se dirigem a ele ultrapassa até mesmo os comentários positivos direcionados a dois nomes da companhia mais experientes e conhecidos: Rosa Negra e Pixinguinha. Uma situação que pode ser justificada pelo fato de se ter encontrado tanta habilidade artística numa criança e, ainda, de cor negra. Combinação essa impensável na mente da sociedade daquela época.

No Teatro Captólio, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, o grupo exibiu todos os seus espetáculos. De Petrópolis, transferiram-se para Pernambuco. Neste estado, a imprensa local se mostrou transparentemente preconceituosa, não poupando nem mesmo Otelo. Mesmo assim, ele chegou a realizar matinês direcionadas ao público infantil.

Em meados de abril, a Companhia Negra desembarca na Bahia com o ator, sendo este anunciado como *Compère*, para se apresentar no Teatro Politeama. A capital baiana já tinha recebido trupes estrangeiras como a Companhia Espanhola Velasco e a BA-TA-ClAN-Francesa. As comparações com a Companhia Negra foram favoráveis a mesma. Apesar da temporada curta, ela foi bem recebida, Barros justifica o acontecido pelo fato de ter a capital baiana uma composição étnica de negros e mulatos bastante substancial. Além disso, os dois principais periódicos, *A Tarde* e *Tribuna da Bahia*, apontaram comentários significativos sobre as interpretações dos atores que os jornais de Pernambuco não indicaram. O último estado pelo qual a Companhia Negra transitou foi o Rio Grande do Sul. Mas, ainda na volta da Bahia ao Rio de Janeiro, Grande Otelo não faria mais parte da trupe, voltando a viver em São Paulo com a família Gonçalves.

O que significou o contato de Otelo com esses atores e atrizes? Será que a identificação do pequeno artista foi parecida com aquela que ele sentia quando assistia em Uberlândia aos filmes com outro pequeno ator negro norte-americano, Allen Clayton Hoskins?

Ele fora um dos principais expoentes da companhia, onde pôde explicitar cenicamente suas memórias culturais desde Uberlândia e explorar com liberdade suas possibilidades criativas. Ao conviver com atores mais velhos que ele, como a Rosa Negra e o cômico Mingote, construiu uma imagem de um lugar onde o “negro era possível”, espelhando-se nesses artistas e assimilando suas estratégias por meio da observação e dos ensaios. Em contato com o maxixe, o *charleston*, o *jazz*, o samba e o

lundu, elementos presentes nos espetáculos da companhia, ele agregava sinais em sua memória somados àqueles que ele tinha adquirido em Minas Gerais e às vivências com o campo erudito (ópera, declamação) apreendidas em São Paulo cuja cultura seria assimilada durante os quase dez anos de contato do ator com esta cidade.

Segundo Gomes[89], a criação da Companhia Negra de Revistas representou que o negro não estava alheio e passivo ao discurso sobre a questão da nacionalidade, a qual continuaria a ser tema de debates em diversos ambientes. Para nós esse grupo que, por meio dos seus textos, ora assimilava preconceitos arraigados na sociedade e ora satirizava esses mesmos preconceitos se autoafirmando como classe pensante e negociadora da sua sobrevivência numa sociedade de problemática racial peculiar, apontaria para Otelo não só caminhos ao seu trabalho, mas estratégias para como "ser negro" no Brasil.

2.3 Artistas cômicos do teatro de revista brasileiro: alguns aspectos

O teatro de revista é uma espécie de gênero ligeiro, que tem como principal característica satirizar o contexto em que ele está inserido. Um texto deste estilo teatral, pelo menos até o final da Primeira Guerra Mundial, propunha uma crítica humorada dos costumes, hábitos, acontecimentos e personalidades, geralmente conhecidos pelo espectador. Piadas, paródias, humor-musical, tipos e caricaturas, estes elementos se integravam para fazer com que o espetáculo fosse bem recebido e proporcionasse o divertimento. O ato cômico já estava presente no espetáculo como todo e funcionava como uma espécie de conector entre os recursos: orquestra, coristas ou *girls*, vedetes, *compères* (no caso das revistas de ano do final do século 19), galãs e outros atores.

Mas é, a nosso ver, o grupo de atores cômicos que promovia as ações mais significativas para alcançar o principal propósito das revistas: o divertimento. Por ele, era transposta ao público a célula do espetáculo, sendo impossível que este fosse concebido sem ele. O que os atores dessa linha tinham em comum? A performance corporal era indiscutivelmente marcante e bem acabada. Esses artistas tinham no texto uma grande "munição" para as representações de seus personagens no palco. Os trejeitos corporais eram baseados naqueles pertencentes ao homem urbano ou rural e a voz era inspirada em alguma sonoridade familiar para o público, como gírias ou

[89] GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco.** Identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 20. São Paulo: UNICAMP, 2002.

modismos vocais do momento. A revista, incluindo a figura do cômico, simbolizava uma espécie de "crônica viva" nos palcos. A comicidade: "Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social"[90].Verificou-se que Patrice Pavis definiu o ato cômico como algo inerente à cultura humana, uma espécie de instinto que capta pelo meio do jogo elementos da realidade. Ele ainda acrescentou: "Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca"[91]. Tanto o objeto a ser aludido quanto a forma para alcançar este fim está contido no mesmo contexto, nesse caso definido como "meio", por Pavis.

Neste sentido, deparamo-nos com uma rede de questões e uma delas é relacionada à possível "escola" desses artistas. Muitos dos atores de revista tiveram suas origens nas camadas menos favorecidas da sociedade; muitos iniciaram suas carreiras nas ruas, como Grande Otelo, ou no circo, como Oscarito[92]. É óbvio que estes respectivos ambientes sociais contribuíram para suas profissões. Funcionaram como um espaço de assimilação de saberes necessários na "arte de encenar", inclusive, na "arte de fazer rir".

Os contatos com a erudição, quando ocorriam, foram também relevantes, porém, a inserção dentro de ambientes populares possibilitou a captura do que chamamos de "estratégias de interpretação". Um artista de rua seja ele um ator, um cantor ou músico está mergulhado num macroespaço repleto de materiais como falas, sonoridades heterogêneas, formas distintas de caminhar, cores e imagens. Este aparato passa por uma seleção natural no interior do próprio artista, que o utiliza quando necessário. Por exemplo, em Uberlândia, Otelo tinha contato com a cultura das ruas, as suas formas de comunicação, os seus atores sociais e as suas manifestações, bem como uma proximidade com a cultura negra mineira mediada por seus familiares. Já em São Paulo, com a família Gonçalves, frequentava festas italianas, além de ter estudado um pouco tal idioma. Ao longo de sua trajetória, essas vivências se manifestaram em ocasiões propícias identificadas pelo ator. Daí surge a pergunta, mas isso não acontece com qualquer ator, seja aquele especializado em drama ou comédia? Sim, todo intérprete trabalha com uma espécie de "arquivo pessoal", mas quando se trata de um cômico, o

[90] PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 58.

[91] Ibidem, p. 58.

[92] Verificar sobre essas informações nas respectivas obras: MOURA, Roberto. **Grande Othelo** – Um Artista Genial. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996; MARINHO, Flávio. **Oscarito** – O Riso e o Siso. Rio de Janeiro: Record, 2007.

qual tem na sátira e no divertimento do público sua razão de existir, o manuseio desse arquivo acontece por processos bem específicos. A apreensão de elementos provenientes da realidade concreta, neste caso da realidade social, é o fator mais substancial. Além disso, o comediante captura aspectos gerais dessa realidade e seus componentes, deixando para o drama a apreensão das individualidades.

Segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, a alusão era uma das principais características do teatro de revista, deixando bem claro que: "Perdidas as alusões, perderemos os signos e sem referências, sem a atualidade, não haverá revista. Teatro da alusão, não da ilusão. É assim que ela se oferece. Ao estudo e ao prazer"[93]. Afunilando esta consideração para nosso foco, pode-se dizer que o processo de alusão e o ator cômico são praticamente inseparáveis. Em 1883, o ator Xisto Bahia se popularizou com o personagem O Barão de Caiapó, que era inspirado caricaturalmente no barão de café João José Fagundes Rezende, o qual logo se reconheceu no personagem. O restante do público também o reconheceu e, por essas razões, o barão solicitou que fosse proibida a continuidade da encenação da peça *O Mandarim*[94]. Felizmente, sua solicitação não foi atendida. Outros nomes famosos e personalidades políticas foram também objetos de alusões ou até mesmo de imitações para artistas de épocas posteriores. Grande Otelo marcou com a imitação/alusão da vedete francesa Mistinguett e Oscarito, seu parceiro de cena, principalmente em filmes musicais, despertou muitas gargalhadas no público ao capturar os trejeitos do presidente Getúlio Vargas.

A "escola" desses artistas, que também era o próprio gênero ligeiro, o teatro de revista, proporcionava uma proximidade desses atores e atrizes com escritores, jornalistas e humoristas, os quais tinham a vida profissional dividida entre o ambiente letrado e as mutações dos saberes populares no cotidiano. Sob esse aspecto, o pesquisador Elias Saliba propõe uma discussão a respeito do humor da *Belle Époque* até os primeiros tempos do rádio, cercando a reflexão em torno dos profissionais que produziram o humor por meio de textos, sonetos-paródias, caricaturas e filões publicitários. Apesar de não haver uma discussão que alcance referências técnicas do ator comediante, devido aos próprios objetivos do trabalho, a proposta é interessante para esta discussão pelo caminho traçado e pelas informações explicitadas, as quais

[93] VENEZYANO, Neyde. **Não Adianta Chorar**. Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas: UNICAMP, 1996. p. 30.
[94] MENCARELLI, Fernando. **Cena Aberta -** A absolvição de um Bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 1999.

estabelecem-se como conectores claros ao debate pretendido posto que seja escritor ou artista, ambos os elementos circulavam pelo mesmo ambiente, o da comicidade. Outro elemento relevante é o fato de que Saliba denomina de "humoristas" os homens que produziam textos, poemas satíricos ou charges, ampliando nosso campo de visão para além daquele senso comum que relaciona a figura do humorista ao *performer* dos palcos, ao profissional dos ambientes radiofônicos ou televisivos, além do contador de piadas.

O humor da *Belle Époque* se constitui em "alto relevo" a partir da abolição do cativeiro e da Proclamação da República. Uma "desilusão republicana", por parte de alguns intelectuais como José do Patrocínio, se reflete em sátiras e grandes doses paródicas.

> Há em princípio a produção humorística que surge ligada, quase toda ela, ao sentimento da desilusão republicana que atinge a intelligentsia brasileira que passou pelos eventos da abolição e da república. Abre-se um espaço para a representação humorística pela inflexão provocada pelos próprios eventos e pelas promessas de transformações sociais que eles traziam[95].

Essa produção humorística relacionada aos "eventos", como o autor coloca, de fim de século, reproduz outros fatores interligados que estavam na pauta do dia: o ser brasileiro ou a identidade nacional. Esta era uma discussão bastante presente na época. Muitos, até ali, se preocupavam com a certeza sobre "a cara do Brasil". Assuntos como estes ocuparam textos e sonetos de humor, assim como charges e a produção dramatúrgica das revistas. Homens letrados, como Bastos Tigre, José do Patrocínio Filho e Emílio de Menezes, passeavam por essas áreas deixando uma espécie de marca humorística e permitindo uma aproximação entre elas. Muitos destes escritores humoristas se constituíram nos primeiros publicitários do Brasil, além de destacarem-se como grandes revistógrafos. Tais profissionais ficavam numa fronteira complexa entre o ambiente letrado e o popular, já que tinham que estar atentos aos códigos, valores, produções e saberes de uma camada urbana cada vez mais crescente. Em que se diferencia da fronteira dos artistas, estes que não podiam se esconder atrás de pseudônimos, um recurso usado por muitos autores?

[95] SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: A representação humorística na história brasileira; da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio**.** 3ª. Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 67.

Como é possível verificar em estudos sobre os gêneros ligeiros, especificamente o teatro de revista, percebe-se que até o seu declínio no final da década de 1950, havia uma discriminação por parte dos membros da classe artística e da elite intelectual em relações as produções desses estilos. Os atores e as atrizes eram "acusados" de meros "animadores", sendo suas atuações taxadas de inferior. Os textos não eram considerados como pertencentes à boa dramaturgia brasileira, visto que não estavam dentro dos moldes do chamado "teatro sério". Uma atuação "de ponta" era aquela ligada aos moldes realistas, naturalistas e das técnicas clássicas de declamação, sem muito apelo às caricaturas corporais e aos improvisos, elementos imprescindíveis para um artista revisteiro. De certa forma, muitos artistas encarnaram também o estigma do "engraçado arrependido", termo criado por Monteiro Lobato, que Saliba cita em seu livro, referindo-se particularmente ao grupo de escritores humoristas. "O humorista não era reconhecido socialmente, e eles próprios tinham dificuldade em reconhecerem-se como humoristas"[96].

Os atores se reconheciam como intérpretes de gêneros cômicos, mas esse mesmo reconhecimento se tornava uma prisão para muitos que dificilmente recebiam propostas para atuações em outros estilos, como o drama. Para muitos intérpretes de teatro, atuar em linhas diversas e conduzir a carreira de forma versátil são elementos cruciais para a satisfação profissional. Acreditamos que pouquíssimos atores dos gêneros ligeiros (estilos que possuem especificidades amplas) conseguiram alcançar minimamente esse caminho. Se fizermos um passeio rápido pela história de muitos desses artistas, será possível constatar que Grande Otelo foi um dos poucos que atuou em trabalhos distintos. Além de seus trabalhos nas revistas e nas comédias musicais cinematográficas, participou como ator do movimento do Cinema Novo, em filmes como *Rio Zona Norte*, além de ter protagonizado a película *Macunaíma*. Embora houvesse muitas reclamações de sua parte no final de sua vida, alegando que, apesar do reconhecimento como parte do patrimônio cultural artístico brasileiro, era mal pago ou ninguém o convidava mais para fazer trabalhos, Grande Otelo se mostrou ativo até 1993, ano de sua morte.

Independentemente da aceitação ou não de críticos teatrais, assim como da sua própria aceitação, a figura do cômico instiga a investigação cênica pelo método, pela técnica e pelo tal *timing* da comédia. Assim como fazer chorar, não é fácil fazer um

[96] Ibidem. p. 133.

público rir. Acredita-se que, apesar de pesquisas como a de Bergson, o qual escreveu, no final do século 19, um estudo sobre os procedimentos da comicidade abordando a questão da "mecanização das formas, da repetição, da fantasia, da distração", existe um elemento a mais que ainda não foi alcançado e não sabemos se é necessário descobri-lo. É uma espécie de "encantamento" que envolve muitos intérpretes, algo que não se explica, mas que apenas se sente enquanto espectador. Ficamos, por enquanto, nestas palavras do próprio Bergson: "Para bem ler, basta possuir a parte intelectual da arte do comediante; mas, para bem representar, é preciso ser comediante de corpo e alma"[97]. É importante esclarecer que a ideia de "representar", citada pelo autor, não apenas se refere ao cômico ou ao humorista que atua nos palcos, mas também àqueles que se dedicam a escrever e "a manejar as ideias e as palavras como se pudessem as ouvir, as ver, as fazendo dialogar como se fossem gente"[98].

Sem a tentativa de estabelecer uma comparação entre os escritores humoristas e os artistas, continuemos a nossa análise partindo agora para outro momento.

No final da década de 1920, o rádio começou de forma paulatina a ganhar espaço no ambiente domiciliar, investindo cada vez mais com eficácia na formação do público. Na década de 1930, as produções radiofônicas foram se intensificando, se constituindo cada vez mais como um grande veículo de produções, incluindo a divulgação dos produtos de mercado. Tendo em conta que, no início desta mesma década, foram decretados regulamentos para a veiculação de mensagens publicitárias, as quais muitas vezes eram criadas por profissionais que já tinham uma experiência significativa com a produção humorística.

> Embora comuns nos *réclames* das revistas semanais desde a *Belle Époque*, era difícil para o rádio criar ou veicular anúncios de roupas íntimas, reguladores menstruais, remédios para doenças venéreas como a sífilis etc. Para resolver a tarefa lá estava um humorista[99].

A radiofonia vai tomando um caráter distinto do idealizado pelos seus pioneiros, que a viam como um suporte socioeducativo vinculado a uma cultura letrada[100] gerando,

---

[97] BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. 2º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 78.
[98] Ibidem.
[99] SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: A representação humorística na história brasileira; da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio**.** 3ª. Ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 223.
[100] Segundo, Ibidem. p. 225, "a primeira estação de rádio do país, denominada PRA-2, foi fundada, em

assim, uma discussão, que, de acordo com Saliba, abarcava "as mais variadas posições". Existiam os intelectuais que apontavam o rádio como um veículo oportunista, sem o aspecto sofisticado dos livros e outros itens relacionados à escrita, assim como haviam os que acreditavam que o rádio poderia ser um meio para educação musical das massas, e Mário de Andrade era um dos que defendiam esse aspecto.

> Assim, a "radiotelefonia educadora", ideada pelos pioneiros do rádio, não funciona, ou pelo menos não se dissemina, e no início de uma maior difusão do rádio brasileiro coincide com o momento em que este veículo assume, com suas características mais comerciais, a fala rápida e concisa, combinada com os sons e as músicas que as pessoas já estavam acostumadas a ouvir[101].

A mediação da construção dessa linguagem foi sendo feita por aqueles que já tinham uma sintonia fina com outros meios do entretenimento. Boa parte dos profissionais do rádio tinha ligações intrínsecas com outros espaços culturais, nos quais circulavam a produção humorística, como o jornalismo, a caricatura, a publicidade e o teatro musicado[102]. Genésio Arruda, Adoniram Barbosa, as duplas Jararaca e Ratinho e Alvarenga e Ranchinho são alguns dos vários artistas citados pelo autor. Eles atuavam em circos, espetáculos de revista e outros *shows* de variedades, transmitindo para os ambientes radiofônicos tipos, paródias musicais e uma língua nacional mesclada com italianismos, no caso específico de São Paulo, ou palavras americanizadas, o que era um reflexo das novas perspectivas culturais do momento. Após a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos fincavam com mais força sua imposição econômica e cultural. Os idiomas português, inglês e italiano e as gírias da época se misturavam, repassando os costumes da época pós-guerra e criticando de forma, literalmente, bem-humorada o processo de assimilação cultural. Tal humor era encontrado também em letras musicais, tais como as de Noel Rosa e Lamartine Barbo, que se destaca com sua composição *Canção Para Inglês Ver*.

Nesse mesmo contexto, era ainda recorrente uma relação de troca de saberes entre esses sujeitos, alguns oriundos de ambientes letrados, outros ainda vindos de camadas populares. O interessante é analisar essa rede de relações e o quanto ela é mais um

---

1923, por Roquette Pinto e o cientista francês Henry Charles Moritze. Ela estava situada na Academia Brasileira de Ciências, seu *slogan* era levar a cada canto ''um ponto de educação, de ensino e de alegria''.

[101] Ibidem, p. 228.

[102] Ibidem. p. 220.

elemento na “escola” dos nossos artistas, o que já foi discutido. Algo que ocorre em oposição e à margem dos circuitos letrados:

> Esperamos deixar claro que a produção humorística que analisamos até aqui, embora proveniente de alguns circuitos cultos da cultura letrada, manteve-se ligada, de alguma maneira, às práticas culturais que operavam noutros circuitos, certamente diferentes dos circuitos cultos e exclusivamente letrados[103].

Assim como alguns sujeitos da chamada cultura letrada mantiveram uma ligação com as práticas culturais populares, como dito na citação acima, o mesmo ocorreu com os agentes dessas práticas em relação ao circuito letrado. O que nos leva a evitar certo caráter “puro” e “essencialista” relacionado tanto à cultura popular quanto à letrada. Esses diálogos entre ambas são recorrentes, o que implica num processo de negociação das referências e identidades artísticas. Porém, isto não diminui o sistema específico de cada uma delas.

Este tópico procurou discutir um pouco o universo dos artistas de revista, tentando fazer uma comparação com alguns aspectos discutidos no livro *Raízes do Riso.* Múltiplas possibilidades são apresentadas a partir desses atores e atrizes, aspectos corporais e vocais, construções dos personagens, processo de construção dos tipos. Obviamente, eles não foram contemplados aqui e dificilmente poderiam ser explorados em profundidade em uma única pesquisa, pois isso requereria minúcia e outra abordagem devido à dificuldade de se tentar estabelecer um estudo da linha interpretativa de artistas que nem sequer foram visualizados em cena. Trabalhos que auxiliem a montar esse grande mosaico de profissionais ajudarão a entender não só a história ou o teatro deste país, mas, acima de tudo, nos ajudarão a entender os elementos de uma cultura com suas óbvias complexidades.

Talvez a resposta sobre os aspectos específicos, como o tal *timing* da comédia, não apareça de imediato, mas aos poucos será possível descobrir porque ficamos tão encantados ao assistir os filmes mudos de Charles Chaplin ou a nos divertir com o dueto e a química entre Oscarito e Grande Otelo nos filmes da Atlântida.

[103] Ibidem, p. 220

Capítulo 3 – A maturidade de um jovem cômico

3.1 Entre fugas

Em 1934, Otelo entrou para a Companhia de Jardel Jércolis, um dos maiores empresários do gênero de revista naquele momento. O ator acreditava que, além da significativa experiência que adquiriria com os artistas que já estavam trabalhando com Jardel, a companhia era a ponte para sua chegada ao Rio de Janeiro, cidade na qual ele desejava seguir com a sua profissão.

Contudo, até começar a trabalhar com Jércolis, Otelo passou por muitas situações interessantes. Se sua infância, como apresentado no Capítulo 2, foi movimentada e atípica para um garoto com essa idade, sua adolescência parece não ter sido muito diferente. Algumas histórias são até mesmo cômicas. Muitas vezes, ficamos até em dúvida se os fatos eram realmente, em sua essência, engraçados ou se tornaram risíveis por terem sido contados pelo próprio ator em entrevistas e depoimentos. Em contrapartida, isso aumentou consideravelmente o cuidado que se tinha com essas fontes, visto que não queríamos correr o risco de elaborar um trabalho com caráter biográfico.

Otelo teve três tutores até atingir a maioridade. Diante desse fato, a primeira pergunta é: porque três pessoas ou famílias se interessariam em dar assistência a um menor negro no início do século 20? Pode-se considerar isso como um desdobramento daquela prática presente na escravidão, em que as famílias das Casas Grandes tinham seus moleques de casa, tratados de forma diferenciada (mas não menos cruel) dos trabalhadores da senzala, encarregados dos serviços menos pesados e responsáveis por "brincar" com as crianças brancas, filhas dos seus senhores? Ou seria uma forma rentável, ter um adolescente que prestasse pequenos serviços em troca de comida e casa? Bem, acredita-se que a situação do ator estava na encruzilhada dessas duas questões.

A família de Abigail Gonçalves teria adotado o garoto em Uberlândia, porque ela, com quase a mesma idade que ele, teria o achado 'engraçadinho' e dito para sua mãe, "Leva ele pra mim"[104]. O mesmo teria acontecido com Moisés de Queiroz quando visitou com seus pais o Abrigo de Menores para adotar uma menina, a fim de ajudar nos

[104] "A arte superior de Othelo Brasileiro". **Folha de São Paulo**, 13 de março de 1983. p. 58.

serviços da cozinha. Lá, ele foi apresentado ao pequeno Sebastiãozinho pelo diretor do abrigo, que também o achava talentoso e “engraçadinho”. Seria um erro da nossa parte se omitíssemos os ganhos que Otelo teve com esses respectivos momentos. Afinal, com a família Gonçalves, ele pôde estudar canto lírico e, com a família Queiroz (Figura 5), ele pôde continuar no ensino formal, além de ter uma vida de conforto razoável diferente do que acontecia com os meninos negros da sua idade. Todavia, essas histórias parecem bem típicas de uma sociedade com resquícios escravocratas como a nossa, na qual a criança negra agitada e inteligente, como o pequeno Otelo era considerado, podia se transformar facilmente num “bibelô negro”. Parece-nos que o “Leva ele pra mim” da menina Abigail fez seus pais pedirem à mãe de Otelo sua tutela, como se estivessem retirando um brinquedo da prateleira de uma loja.

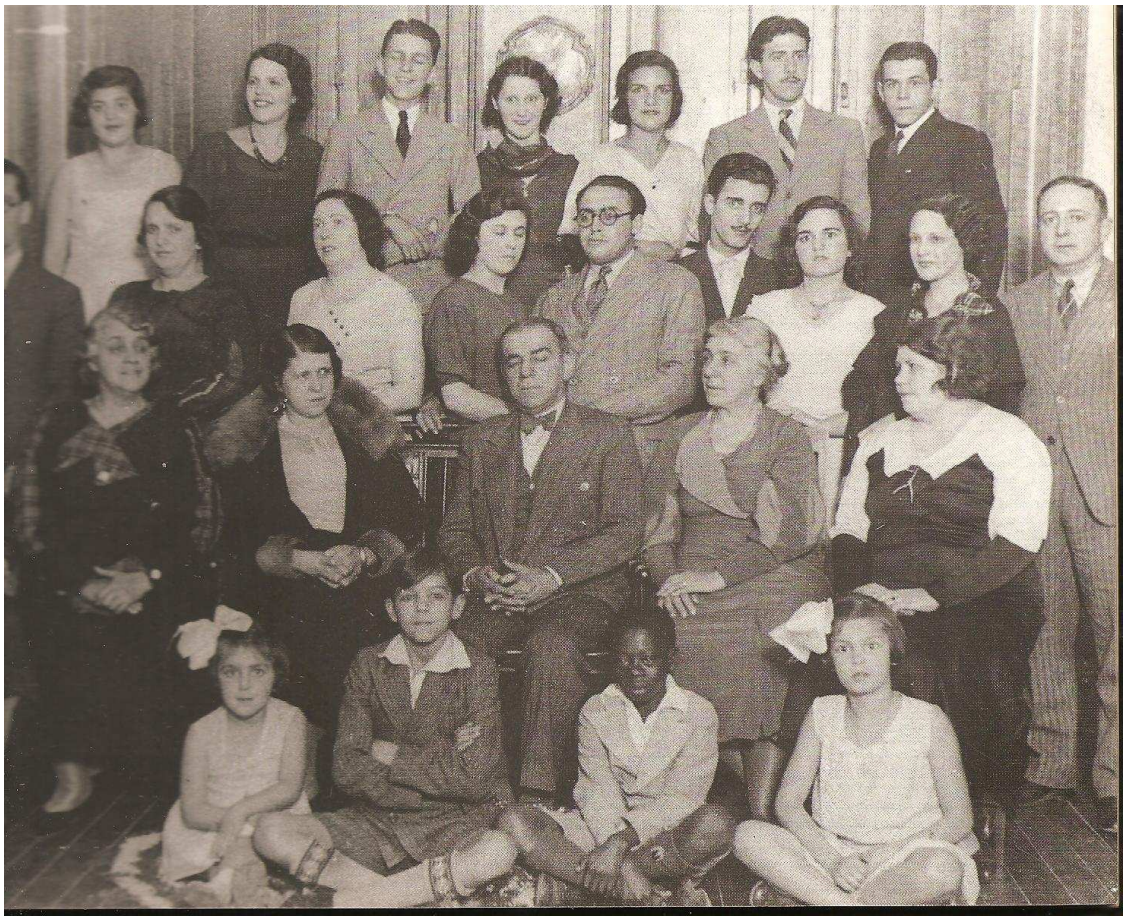

Figura 5 - Grande Otelo entre os membros da família Queiroz

O adolescente Otelo parece ter sido indisciplinado, teimoso e difícil de controlar. A Família Queiroz foi com quem ele passou mais tempo, dentre as que o criaram. Mas diante de sua peculiar rebeldia e insistência em ser artista, Antônio de Queiroz decidiu

procurar outro tutor que estivesse envolvido com arte para cuidar dele até que atingisse a maioridade. Otelo poderia ser considerado como filho pelos Queiroz, ser tratado como os outros, como o mesmo afirmou em alguns depoimentos, mas essa consideração não foi suficiente para que se mantivesse a responsabilidade sobre ele e não o 'repassasse' para outro tutor. Contudo, não pode-se afirmar que se o contrário fosse feito, o ator se conformaria com a situação, permaneceria com os Queiroz e seguiria outra profissão, pois como ele mesmo afirmou num depoimento ao MIS-RJ: "Fugir é um caráter meu"[105].

Antônio de Queiroz transferiu, então, a tutela de Otelo para Miguel Max, empresário de uma companhia de teatro e cunhado da atriz Margarida Max. Porém, eles fizeram um ciclo de apresentações com seu grupo pelo interior de São Paulo contrariando os ideais do garoto, que já tinha o Rio de Janeiro como meta fixa. Além disso:

> Outro problema a perturbar as relações do tutelado com o tutor era convivência com a esposa de Miguel, Maria Max. Otelo até que a tinha na conta de uma mulher de "bom coração", pois mantinha sozinha e com grande sacrifício, a casa da Mãe Solteira em Santos – cidade em que viviam – mas que, adepta ao espiritismo, atribuía todos os males do mundo ao sobrenatural. "Se caía uma colher no chão, era obra dos espíritos; se o feijão queimava no fogão, eram os espíritos. Ela via espíritos na casa toda"[106].

Passada a curta experiência com o empresário Miguel Max, Otelo se preparou para estar sob "os cuidados" do tutor seguinte: o cenógrafo Rubem de Assis. Todavia, este teve que viajar ao Rio de Janeiro para resolver questões de trabalho bem nos momentos finais da prontidão da papelada de tutela[107].

Assim, Otelo passou um bom período sem tutor em São Paulo, pois não podia viajar ao Rio de Janeiro, devido ao fato de ainda ser menor de idade. Vagou muito pela cidade, dormindo em pensões e fazendo, provavelmente, todos os tipos de trabalho para garantir sua sobrevivência. Pode-se dizer que ele estava vivenciando a situação de um menor de rua. Ao mesmo tempo, foi posto em contato com o amalgama da cultura urbana paulistana, que se industrializava e se modernizava, relacionando-se com todos os tipos de pessoas e presenciando as mais variadas faces de uma metrópole que crescia

[105] Depoimento do ator Grande Otelo para o MIS-RJ, em 26 de maio de 1967.
[106] CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, uma biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 53.
[107] Ibidem, p. 53-54

de forma rápida. Por já ser um artista, filtrava e reservava essas experiências em seu corpo e pensamentos. Não é à toa que a "Boca de Flor" – que ele se especializou em fazer de forma pessoal (ninguém conseguiu imitá-lo até hoje) – foi aprendida com um homem que ele conheceu na Praça do Patriarca[108].

Em meio às vivências em São Paulo, no ano de 1934 Grande Otelo ainda procurava estratégias para chegar ao Rio de Janeiro. Sendo assim,

> faltando mais de dois anos para atingir a maioridade, Otelo procurou um comissário de menores que gostava dele para saber de que forma poderia obter um documento das autoridades reconhecendo a sua capacidade de governar a si próprio. O comissário sugeriu que ele procurasse o juiz de menores logo no dia seguinte:
> – Amanhã é o dia do aniversário da neta e ele vai fazer uma festa. Você é um rapaz esperto e inteligente, sabe conversar, é só chegar lá para animar a festa. Por que você não vai lá e faz uma apresentação?
> Foi exatamente o que ele fez. Cantou, recitou poemas em espanhol e português e um monólogo denominado *Noite de Escuridão*, que fez muito sucesso. O plano deu certo. Ali mesmo na festa, o juiz elaborou um documento autorizando-o a trabalhar na Companhia teatral da bela vedete gaúcha Zaíra Cavalcante[109].

Otelo se apaixonou pela estrela da companhia, a qual não correspondeu aos seus sentimentos. Um dia, ficou sabendo da notícia que Jardel estaria em São Paulo, mas ele estava na cidade de Itajobi com a trupe de Zaíra. Na intenção de chegar ao Jardel, ele viveu uma situação inusitada, segundo Cabral em seu livro:

> Sem dinheiro para a passagem, Otelo conseguiu sair de Itajobi pegando carona num ônibus que ia para Taquaritinga. Lá chegando pediu ao proprietário do teatro da cidade, que já conhecia por ter se apresentado no local com a companhia de Miguel Max, para fazer um *show* visando a ganhar o suficiente para pagar hotel e para pagar a passagem de trem para São Paulo. Achando que a resposta iria demorar muito, procurou também o delegado de polícia para saber se havia alguma verba para pagar passagens de artistas sem dinheiro. O delegado disse que não dispunha de recursos para esse tipo de ajuda, mas tinha uma solução: Otelo substituiria um de dois presos que deveriam ser embarcados para São Paulo. Proposta aceita, ele embarcou com o preso e um soldado encarregado de vigiá-los[110].

[108] " Ator preto, socialista... É vida dura!" **Jornal Estado de São Paulo**, Caderno 2, 29 de abril de 1986.
[109] CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, uma biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 54.
[110] Ibidem, p. 55.

Após uma temporada de êxito no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro, durante o primeiro semestre de 1934, a Companhia Jardel Jércolis seguiu em 20 de julho do mesmo ano para São Paulo, onde faria uma temporada no Teatro Cassino Antártica[111].

Existem três versões referentes ao encontro do ator com o diretor, a primeira refere-se a um depoimento prestado por Oscarito, no qual o mesmo diz que encontrou Otelo nos corredores do teatro Cassino Antártica e ele o teria indicado para Jardel a fim de que o empresário o contratasse; a segunda é de que o autor e compositor Custódio Mesquita teria colocado Otelo "aos cuidados" de Jércolis e sua esposa Lódia Silva; a última versão é a do próprio ator, que disse que foi diretamente ao encontro de Jardel, o qual informou que haveria um festival em homenagem à Lódia Silva, estrela da companhia, e que ele poderia participar e ser observado. Após a apresentação, o empresário responderia se ele seria contratado, ou não.

A versão de Otelo parece ser a mais convicente, tendo em vista até então algumas formas como o ator conseguiu adentrar os espaços e meios artísticos.

Esse evento foi uma oportunidade para Otelo expor suas aptidões e estar em contato com outros artistas, em particular aqueles que trabalhavam na Companhia Jardel Jércolis como Oscarito, Margot Louro e, as irmãs, Mary e Alba Lopez.

> Conheci-o no Teatro Antártica, em São Paulo. Artista novo, de *smoking*, parecia um garotinho; recitou um poema lindo com uma inflexão tal que, impressionada, cumprimentei-o e disse-lhe: "Que pena que você seja tão criança; queira Deus se conserve assim, porque a maioria das pessoas quando crescem perdem o talento" [...][112].

Mary Lopez, atriz, dançarina e acrobata, adotou mais tarde o nome artístico de Mary Daniel, sobrenome que adquiriu quando se casou com Juan Daniel, o qual tinha se tornado também um artista da Companhia Jardel Jércolis quase na mesma época de Otelo. Segundo a versão do ator:

> Compareci com um *smoking* que peguei emprestado. A calça era muito grande e o paletó muito curtinho. Foi quando Maria passou por mim e perguntou: "Quem é esse negrinho?", responderam: "É o pequeno Otelo. Ele é inteligente e foi até menino prodígio". Ela disse: "Se foi menino prodígio, não vai dar mais nada". Aquilo me chocou e

[111] ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996.

[112] DANIEL, Mary apud SERAFIM, Marly; Franco Mário. **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Ultra, 1998. p. 96.

> me feriu. Tanto que quando entrei em cena para cantar uma música em inglês, "*Don´t say good night*", não consegui cantar. Com lágrimas nos olhos pedi que tocassem pela segunda vez. Cantei. Não sabia nem a tradução, mas sabia a pronúncia. Até hoje esta frase está me motivando[113].

Assim, ele participou do festival declamando um monólogo e cantando músicas nos idiomas italiano, espanhol e português. Jardel o contratou, Otelo seguiu com a companhia para o Sul do país e, posteriormente, para a Argentina. Porém, fora contratado como um "avisador", espécie de contrarregra ou pessoa que compra café e sanduíches para os artistas.

Toda essa vivência de tutelado com mais de um grupo familiar está intrinsecamente relacionada à condição de jovem negro na época vivida por ele, e o fato de Jardel ter lhe concedido o cargo de avisador no grupo também é fruto dessa condição. É uma situação distinta daquela ocorrida na Companhia Negra de Revistas, quando existia toda uma atmosfera para recebê-lo num espaço com 90% de artistas negros e onde era uma criança considerada precoce pelas habilidades que desempenhava nos palcos, ou seja, uma atração especial.

Muitos homens negros, no início do século, chamados de capoeiras, usavam seus golpes para enfrentar os adversários e fugir até de perseguições policiais. Com seus movimentos, driblavam e despistavam aqueles que consideravam como inimigos. Grande Otelo usou muito artifícios artísticos, que funcionavam como "um rabo de arraia" ou uma "negativa"[114] para conseguir chegar ao Jardel, seja servindo de "animador de festa", na casa de um juiz, ou questionando a um delegado se não haveria verba para ajudar artistas que não tinham dinheiro e precisavam viajar.

Ele jogou com a arma que dispunha; sua arte. O ator usaria mais uma vez suas habilidades para estar como ator na companhia do empresário. Em Porto Alegre, na confeitaria Colombo, situada na Rua da Praia, sem a permissão de Jardel, cantou acompanhado pelo pianista Paulo Coelho uma música americana atraindo muitas pessoas no local.

> A rua da praia ficou tomada de gente, encheu de gente para ver o crioulinho cantar. O Jardel ficou muito zangado. Uma semana depois estreei e dali fomos para Pelotas, de Pelotas fomos para Montevidéu, de Montevidéu a Buenos Aires e voltamos ao Rio[115].

---

[113] OTELO, Grande apud CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, Uma Biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 57.
[114] São denominações de dois golpes ou movimentos da copeira de Angola.
[115] MIS-RJ, 26 de maio de 1967.

Apesar de sua ordem ter sido contrariada, Jardel percebeu que Otelo atraía público e, naquela apresentação, ele estava tendo um desempenho superior ao que vira no Teatro Cassino Antártica. Por ser um homem de arte e de negócios, o diretor carioca incluiu Otelo como ator no elenco.

3.2 O centro do entretenimento

Qualquer artista popular, especificamente do gênero de revista, sendo brasileiro ou estrangeiro, ator ou atriz, cantor ou cantora, corista ou músico, ponto ou contrarregra, via a Praça Tiradentes como o local ideal para mostrar seu trabalho e desenvolver seu caminho profissional. Era por lá que circulava o meio revisteiro, composto geralmente por empresários, artistas consagrados ou em ascensão, autores, críticos teatrais, compositores e musicistas, além de ser um local cercado de memórias e histórias sobre os primeiros tempos do teatro de revista no Brasil. Encantaram as plateias da Praça Tiradentes, artistas como Brandão, "o Popularíssimo"; Vasques; Pepa Ruiz; Cinira Polônio; Pedro Dias; Aracy Cortes; Mesquitinha e Oscarito. Cinira Polônio, em particular, ficou conhecida também por ter implantado no começo do século o sistema de teatro por sessões[116].

A praça era o ponto para onde convergiam as ruas dos Ciganos, Piolho do Cano, Bárbara de Alvarenga, Erário, São Jorge, Espírito Santo, Teatro, Caminho do Conde e Travessa da Barreira[117]. Até receber a denominação que mantém até atualmente, teve os nomes de Róssio, Campo de São Domingos, Campos dos Ciganos e Praça da Constituição. Em 1813, foi inaugurada nessa a primeira casa de espetáculos no logradouro, Real Theatro de São João que, posteriormente, passaria a ser chamado de Imperial Theatro São Pedro de Alcântara em 1826, Theatro Dom Pedro II em 1871 e por último, em 1926, João Caetano, denominação que ainda permanece.

> No ano de 1810, Fernando José de Almeida iniciava no Róssio, esquina da Rua do Erário, em chãos doados pelo príncipe – regente, a construção de um grande teatro, digno dos foros da civilização da

[116] Ver mais sobre o assunto em REIS, Ângela. **Cinira Polônio**: a divette carioca. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
[117] MAURÍCIO, Augusto. Praça Tiradentes, ontem e hoje. **O Cruzeiro**. 01 de novembro de 1965, no 12, Edição comemorativa do IV Centenário. p. 148

> cidade [...]. A construção teve começo e três anos mais tarde, a 12 de outubro de 1813, foi o teatro inaugurado solenemente com a peça "O Juramento dos Numes", enredo de Gastão Fausto da Câmara e música de Marcos Portugal. Dom João e toda a família real compareceram ao grande espetáculo[118].

Depois, outros espaços culturais foram construídos, tais como: o Teatro Carlos Gomes, o Teatro São José, o *Maison Modern* e o Teatro Recreio. Os três primeiros foram propriedades da empresa Paschoal Segreto. Desses, os únicos que ainda funcionam são o Teatro João Caetano e o Teatro Carlos Gomes, ambos administrados pela Prefeitura do Rio de Janeiro.

A leitura de estudos a respeito deste centro teatral permite montar um panorama das condições e transformações referentes ao teatro de revista e seus participantes. Isso possibilita verificar a situação das casas de teatros que existiram ali, o sistema de trabalho no qual o artista estava inserido e a relação da recepção com as peças concebidas. Comentários e crônicas também nos ajudam a visualizar um pouco do cotidiano daquele espaço e o quanto ele era freqüentado.

> Aproveitando o velho São Pedro ou, o que será incomparavelmente melhor, construindo um prédio na avenida, o que é indispensável é que tenhamos quanto antes um teatro, um verdadeiro teatro.
> Há poucas noites, fui assistir à primeira de uma revista carioca, em um desses nossos espantosos teatros da rua do Espírito Santo que são inexcedíveis maravilhas de falta de conforto.
> A noite era quente e abafada. O céu carregado ameaçava desfazer-se numa tempestade tremenda e, na rua, ao ar livre, já os meus pulmões respiravam a custo. Ah! Mas lá dentro, naquela salinha apertada e abarrotada de gente, é que o calor alucinava!
> Havia uma enchente à cunha. As miseráveis cadeiras austríacas da plateia agarradas umas às outras, esmagando-se, cavalgando-se, estavam todas ocupadas. Entre uma e outra fila de cadeiras, só um espectro imponderável poderia razoavelmente passar, e eu empreendo realizar essa proeza com o meu corpanzil. Foi um horror!Esmaguei cem calos, esborrachei duzentos joanetes, despedacei trezentas barras de vestidos, e a minha passagem era como a passagem do Gênio do Mal, seguida por um coro de gemidos e de imprecações! Por fim, cheguei ao meu lugar [...] Ai de mim! O meu lugar ficava entre o de uma senhora gorda e o do meu companheiro, que nunca teve a pretensão de ser magro. Meti a minha gordura entre essas duas gorduras: as cadeiras estralaram , gemeram, crepitaram [...] E comecei a ouvir a Cinira e a suar [...] Oh! Que calor! O suor desmanchava a caracterização dos atores, corria em bagas pelas testas dos músicos, encharcava o palco, a plateia, os camarotes [...] Até as bambinelas do teatro suavam! A revista era engraçada, mas eu não podia ouvi-la. Só podia suar!

[118] Ibidem, p. 148

> Quando findou o primeiro ato, João do Rio e eu, com as gargantas escaldadas, abalamos para o botequim:
> - Dois refrescos gelados, pelo amor de Deus!
> O garçom olhou-nos com comiseração e deixou cair dos lábios estas duas palavras:
> - Já não há gelo. Havia, mas acabou!
> Tinha acabado o gelo! Ás dez horas da noite! Numa noite de primeira! Numa noite mais quente que o sétimo círculo do inferno!
> Ah! Francamente! Enquanto não temos um teatro decente, digno da nossa civilização, é melhor que deixemos desse luxo de ter atores, atrizes e peças novas![119]

É possível constatar, a partir da situação descrita na crônica, produzida no começo do século 20, que assistir a um espetáculo de revista estava entre uma das principais diversões do público carioca, o qual lotava as casas de espetáculos que concebiam teatro musicado ligeiro, mesmo não apresentando uma estrutura física adequada para comportar confortavelmente um grande número de pessoas. Essa plateia era altamente participativa, transparecendo quando estava satisfeita ou insatisfeita com algum número cênico, artista ou até mesmo com outro espectador. Ao tratar-se de satisfação, não podemos nos esquecer da "claque", cuja função já foi descrita no Capítulo 2.

Os artistas apresentavam até três vezes o mesmo espetáculo por noite, geralmente de terça-feira a domingo. Paralelamente às apresentações, ensaiavam outras peças, pois o teatro, em particular, o ligeiro, era bastante procurado. Os atores e as atrizes devido a essa demanda ficavam desgastados, sem contar que muitos terminavam afônicos, com estafa física e mental. A prática desses artistas era diária e constante, por isso muitos deles se tornaram mestres na arte da comicidade e interpretação.

Na década de 1930, esse quadro não tinha se modificado muito, o sistema de apresentação continuava por sessão e o povo ainda frequentava a Praça Tiradentes para ver peças de gêneros ligeiros. Porém, os trabalhos tinham evoluído tecnicamente, procurando levar à cena espetáculos mais bem acabados, corpos de bailes mais uniformes e ensaiados, obedecendo às tendências e à exigência do público da época. Os atores sofisticavam cada vez mais os estilos e as técnicas. Quanto a essa técnica revisteira de interpretar, Jota Efegê chegou a publicar um texto no jornal Globo, citando como referência o ator Pedro Dias:

> Por várias vezes nas revistas de títulos estapafúrdios que foram apresentadas pelo empresário Walter Pinto no desaparecido Teatro

[119] DO RIO, 1904 apud PEIXOTO, Níobe Abreu (org). **João do Rio e Palco**: Página Teatral. São Paulo: EDUSP, 2009, vol. 1, p. 209.

> Recreio Dramático, na antiga rua do Espírito Santo (atual Pedro I) o ator Pedro Dias apareceu na caracterização do presidente Getúlio Vargas. E embora outros artistas do mesmo elenco também tivessem merecido fazer a mesma caricatura (um deles, Oscarito), a apresentada por Pedro Dias sempre era a mais perfeita. Daí, os aplausos que o saudavam no seu aparecimento no palco e a exclamação de muitos espectadores: 'Puxa! Parece de verdade ...'[120].

Por causa de Pedro Dias e atores anteriores e posteriores a ele, que interpretavam caricaturas e tipos próximos à realidade do público, temperando a construção cômica com sátira e malícia, é que a revista era tão procurada num espaço totalmente disponível para ofertá-la. É óbvio que ela não estava solitária, outros elementos ligados ao entretenimento permaneciam ali, ou seja, bares, cafés, atrações de rua, cinemas, enfim, tudo que fosse planejado, ou não, com o objetivo de divertir.

> Nos idos de 20 a 40, talvez mesmo 50, quando ainda na Zona Sul não haviam aparecido os teatrinhos que agora ali existem, a praça Tiradentes era, de fato, a zona teatral. Toda a cidade para ela convergia buscando o recreativo dos espetáculos apresentados em seus palcos no quais, dosados com musiquinhas brejeiras, os autores encaixavam ditérios apimentados. A plateia ouvindo-os expandia-se, totalmente, das torrinhas (o chamado "galinheiro") aos camarotes, em gargalhadas consecutivas positivando o seu agrado. E assim por noites seguidas, o bilheteiro Leal, muito antes do início das sessões (duas diariamente), afixava no alto do guichê onde trabalhava o dístico "Lotação exgotada" (com xis da grafia da época)[121].

O bilheteiro ao qual Efegê se refere é Manoel Soares Leal, que trabalhou por aproximadamente 52 anos na Praça Tiradentes, sendo admitido pela empresa Paschoal Segreto para trabalhar no Teatro Carlos Gomes.

Além do empresário Segreto, muitos outros se destacaram por seus investimentos e sucessos no ramo revisteiro, dentre eles: Antonio Neves, Manoel Pinto, Jardel Jércolis e Walter Pinto. Esses homens, empreendedores da arte, ajudaram a dinamizar o teatro musicado de revista, revelando estrelas, vedetes, músicos, autores, compositores, atores e atrizes.

3.3 O poderoso Jércolis

[120] EFEGÊ, Jota. **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 91.
[121] Ibidem, p. 99.

Jardel Jércolis nasceu em 13 de outubro de 1894, na cidade de São Cristovão, no Rio de Janeiro. Tinha como nome de registro Jardel Gonzaga de Bôscoli e seu primeiro trabalho em teatro foi como ator, em 1912 no Teatro Municipal de Niterói, na Companhia Ismênia Santos. Em 1913, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou no Cassino Antártica. Em 1914, ele foi para França, onde passou um longo período apresentando números de variedades. Durante quase dez anos, esteve em países como Argentina, Peru, Chile, Bolívia, Itália, Áustria, Polônia, Checoslováquia e Espanha, além de ter estado em países da África do Norte[122]. Em Portugal, já no começo da década de 1920, dirigiu e empresariou grupos, fundando também o Teatro Eldorado na cidade de Lisboa. Ao Brasil, só voltou em 1924.

Durante esse período no exterior, Jércolis tanto atuou quanto produziu espetáculos ligados aos gêneros ligeiros, adquirindo uma significativa experiência no ramo e uma proximidade com as tendências modernistas da Europa. Podemos vislumbrar essa questão por meio de um dos seus espetáculos, *Rio Folies* (Figura 6), que foi apresentado em 1935. No cenário havia, ao fundo, um painel cujos desenhos em sobreposição remetem pinturas cubistas. Desde seu retorno ao país, o empresário foi criando um perfil de trabalho que agradou, sobretudo, a classe alta. Esta não era espectadora assídua dos espetáculos da Praça Tiradentes e criticava de forma preconceituosa os trabalhos que eram ali produzidos, reclamando por um maior grau de profissionalismo e sofisticação semelhante ao das revistas oriundas das capitais que ela julgava civilizadas.

[122] ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p.44-46.

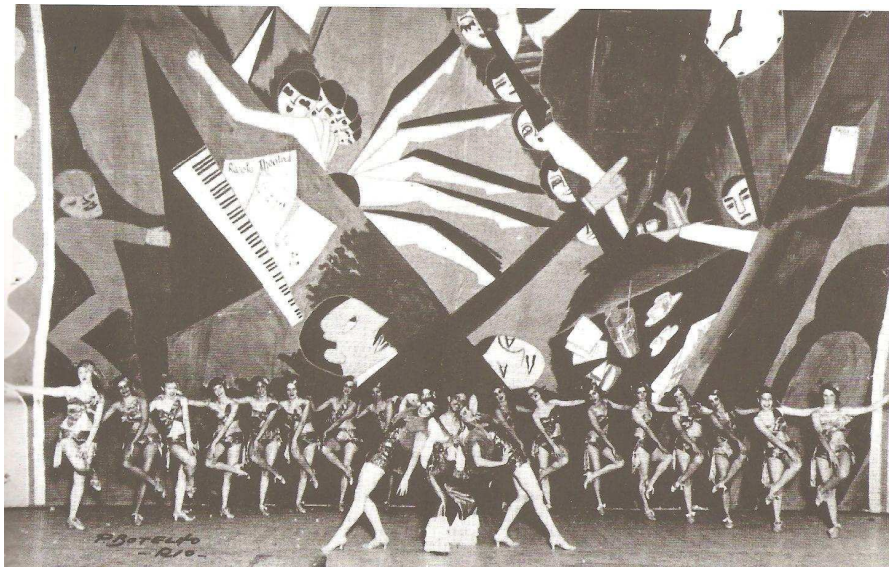

Figura 6 - Espetáculo *Rio Folies*

Em 1925, com José do Patrocínio Filho, Jércolis criou a Companhia Tró-ló-ló. A estreia da mais nova empreitada ocorreu no Teatro Glória, o seu prédio era um antigo cinema situado na Cinelândia sendo transformado em casa de espetáculo pelo empresário Francisco Serrador. O local, no qual estava localizado o teatro, era frequentado pela elite carioca e tinha um significativo número de salas de cinema.

> Em meados de 1925, a Cinelândia encontrava-se em processo de consolidação, equipada com todos os predicados necessários para atrair o público das camadas mais altas da população. Já possuía em funcionamento alguns cinemas, que eram amplos, luxuosos e confortáveis, ao contrário da maioria dos cinemas existentes na Capital Federal.
> O Glória seria o primeiro teatro do chamado Quarteirão Serrador[123].

Na primeira temporada da Companhia Tró-ló-ló, em 1925 e 1926, Jércolis convidou para escrever os textos membros pertencentes à Academia Brasileira de Letras, como Humberto de Campos, escritor da revista *Fora do Sério*, e Goulart de Andrade, autor das revistas *Stá na Hora* e *Plus Ultra*. Isso ampliou seu prestígio entre os críticos e o público ao qual a companhia se direcionava.

Até o ano da sua morte, em 1944, além da Companhia Tró-ló-ló (1925 a 1928), Jardel empreendeu a Companhia de Grandes Espetáculos Modernos (1932 a 1933) e a Companhia Jardel Jércolis (1934 a 1944)[124].

[123] Ibidem, p. 47.
[124] Delson Antunes fez uma análise de todas as temporadas dos espetáculos das companhias aqui no Brasil

Ele engatou uma série de trabalhos que ficaram famosos pelo alto grau de ousadia estética, pela inovação no que diz respeito aos cenários, figurinos, iluminação, enfim, a totalidade da concepção cênica. Seus espetáculos foram caracterizados pelo equilíbrio entre a face cosmopolita, que o próprio empresário carregava, e a exaltação a elementos da brasilidade-carioca. Também se destacou por ter habilidade e conhecimento para manejar todos os componentes necessários à construção de uma revista. Jércolis tinha domínio sobre as questões referentes à iluminação, ao cenário, bem como, criava as composições musicais e textuais. Por isso, muitos espetáculos foram escritos por ele em parceria com outros autores como seu irmão, Geisa Bôscoli, Nestor Tangerini e o famosíssimo autor Luiz Iglézias. Jércolis queria projetar a revista brasileira para o mundo e, por essa razão, elegeu a linguagem de uma revista nacional e ao mesmo tempo universal.

Estudiosos do teatro de revista afirmam que, durante a Primeira Guerra Mundial, a revista no Brasil incorporou características mais típicas do país, abrasileirando-se. Devido às consequências da guerra, os portos ficaram fechados à circulação externa impedindo que companhias estrangeiras entrassem no país. Assim, gradualmente, o sotaque revisteiro foi ficando cada vez mais brasileiro, obviamente no Rio de Janeiro, mais carioca. Para Veneziano:

> E veio a Primeira Guerra. Notícias do exterior intranquilizavam os cidadãos. Ficamos separados do resto do mundo. As companhias portuguesas que aqui estavam aqui tiveram que ficar. Não viriam outras, até que o fantasma da guerra se afastasse[125].

Após o término da guerra, em 1922, a companhia francesa Ba-ta-clan e em 1923 a Companhia de Revistas Espanhola Velasco se apresentaram no país exibindo espetáculos luxuosos, números fantasiosos, cenários e figurinos deslumbrantes com um forte apelo visual. Essas duas companhias indicaram os caminhos trilhados pela Europa nas recentes produções, sinalizando aos empresários do gênero uma maior preocupação com outros elementos participantes da composição do espetáculo.

> Apresentou-se ontem ao público de São Paulo a Companhia de Revistas Espanhola Velasco, do Teatro Apolo de Madri. [...] Toda ela é um caleidoscópio, de um sem-número de

em Ibidem.

[125] VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: Dramaturgia e Convenções. Campinas: Pontes: UNICAMP, 1991. p. 41.

> combinações várias, em que a luz se conjuga com as figuras, os cenários com os vestuários, as vozes com a música, combinações todas de um luxo verdadeiramente oriental, aqui interessando, maravilhando além.[126]

Era necessário que se dedicasse maior atenção, por exemplo, ao corpo de coristas ou *girls*, buscando uma uniformidade das coreografias, além de explorar esteticamente uma cenografia que estivesse inspirada em ideias modernas. Jardel Jércolis parece ter sido o que melhor absolveu esses novos parâmetros. Em contato com José do Patrocínio Filho, o qual teve uma longa estadia na Europa como ele, começou a idealizar novos condimentos que atualizassem a revista brasileira, os quais contemplassem um número maior de espectadores. A fundação da Companhia Tró-ló-ló, em 1925, tinha como objetivo alcançar um público com alto poder aquisitivo e, consequentemente, elitizado. Porém, a produção revisteira era muito dispendiosa e a sua continuidade dependia da sua popularidade, ou seja, era necessário satisfazer cada vez mais um público heterogêneo, fato que Jércolis sempre soube. Assim, por meio dos trabalhos de suas companhias, ele procurou oferecer a uma plateia diversificada, inclusive àquela frequentadora da Praça Tiradentes, revistas com características contemporâneas, sem perder a linha do estilo mantendo em cena as "coisas nacionais"

Em 1935, Jércolis já estava consolidado como um dos maiores empresários revisteiros do seu tempo. O jornal *Diário Carioca* publicou em 28 de junho do mesmo ano um artigo intitulado: "Espiando Teatros", no qual apresentava-se um panorama positivo sobre a situação do teatro nacional, coisa que há muito tempo não acontecia segundo o texto. Jércolis foi citado como um dos responsáveis pelo progresso que a imprensa identificava na arte teatral.

> Quem não fala mal do teatro nacional? Todo o mundo, se esquecermos que alguns, porque o negam, preferem ignorá-lo. Também nós falamos durante muito tempo mal do teatro brasileiro. A princípio, nós o negávamos. [...] Quando começamos a maldizei-lo, principiamos a acreditar nele.
> Não pretendemos dizer que o teatro no Brasil alcançou a perfeição que se deseja. Há muita coisa a favor, mas também já há muita coisa feita.
> Não temos um teatro de comédia com Dulcina e Odilon? E Procópio? Escritores também os temos. Agora em Buenos Aires duas comédias brasileiras fazem furor, depois de terem batido os recordes de representações no Rio: "Amor" de Oduvaldo Viana e "Dios se lo pague", de Joracy Camargo.

[126] MACHADO, 1923 apud LARA, Cecília de. Palcos em Foco: Antônio de Alcântara Machado – crítica de espetáculos/ensaios sobre teatro/tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: EDUSP, 2009. p.119.

> Falemos do teatro de revista. Ainda em Buenos Aires tivemos de assistir o sucesso de Araci Côrtes, sucesso de verdade, definitivo. E aqui no Rio vimos Lódia Silva, em "*Goal*".
> Cada dia nos convencemos mais que Jardel Jércolis é mesmo um herói, meteu-se na cabeça que ia dar revistas decentes ao público. Contratempos? Venceu-os[127].

Muitos artistas foram projetados nacionalmente a partir dos trabalhos realizados com Jércolis, e um deles foi Grande Otelo, reapresentado ao público carioca por Jardel em 1935. Otelo não foi o primeiro artista negro a trabalhar com o diretor, conforme observado no Capítulo 1, mas sua contratação talvez preenchesse um espaço paulatinamente construído para representar o homem brasileiro-carioca e negro cujos aspectos fariam com que o ator se reinventasse, já que era um intérprete brasileiro-mineiro criado em São Paulo. Esse processo transitivo de "reenquadramento" foi mediado por uma manifestação que se constituiu em material de trabalho e de aprendizado para ele.

3.4 A promoção do samba

A relação de Grande Otelo com o universo do samba era muito acentuada, a ponto de interferir de forma clara em seu trabalho como intérprete, tanto no teatro como no cinema. Ele criou uma quantidade significativa de composições e realizou inúmeras gravações ao longo de sua vida. Suas atuações no campo da discografia não foram maiores do que suas atividades realizadas como ator. Mas, ao longo da investigação, percebe-se que o samba não funcionou apenas como elemento afetivo do homem Sebastião Bernardes de Souza Prata, mas também como um importante material utilizado por ele como estratégia técnica. No próximo capítulo, esse ponto será abordado com mais profundidade. Porém, vamos compreender como aconteceu essa proximidade do artista com o "mundo dos bambas".

Até agora vimos que Otelo desde criança teve uma conexão peculiar com a camada popular da qual ele era originado. Não se pode afirmar que durante toda sua trajetória ele só fez questão de frequentar territórios ocupados por grupos sociais menos favorecidos economicamente, mas, sem dúvidas, esses setores e suas manifestações culturais sempre tiveram presença em sua vida, assim como a rua parece ter sido o seu

[127] "Espiando Teatros", **Diário Carioca**, 28 de junho de 1935, p. 12.

hábitat preferido. Mesmo sendo adotado por famílias com condições financeiras vantajosas, ele sempre retornava às suas origens, seja por meio das fugas que admitiu ter cometido, seja pela boemia que sempre o acompanhou.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1935, Otelo conheceu uma cidade com uma fisionomia moderna aos moldes da época, com um gradativo processo industrial e com uma forte onda de valoração da identidade nacional, reflexo de um projeto de governo. Esse plano percorria todo o território nacional. A cidade carioca era a sede do Governo Federal e, por isso, figurava mais os anseios políticos e ideológicos.

O governo de Getúlio Vargas desejava construir o Brasil do progresso, modernizado e desenvolvido, para isso precisava contar com o máximo de aliados. Era necessária uma estrutura que aparentemente incluísse a maioria, ou melhor, que essa maioria constituída pelo povo pudesse minimamente se identificar com o poder vigente.

O Rio já tinha uma classe operária se formando, que tinha como principal força de trabalho o homem negro, o qual, diferentemente da época da Escravidão, estava mergulhado em outro sistema de produção. Não era mais vantajoso para os administradores da nação sustentarem o discurso da exclusão em relação à camada populacional negra, pelo menos não de forma tão direta. Era a hora de chamá-los para edificarem essa nação. Afinal de contas, era conveniente. Uma grande massa de homens e mulheres negros ocupava o espaço urbano carioca com sua força de trabalho formal, informal ou práticas culturais. Era necessário "contemplar" essa grande massa, fazê-la se sentir reconhecida.

O samba, que é uma manifestação coletiva, oriundo das atividades estratégicas e de divertimentos dos escravos negros brasileiros, perseguido durante um longo tempo por órgãos públicos de repressão, praticado e difundido por uma massa de maioria negra, foi promovido pelo Estado Novo como símbolo da identidade nacional. Esse ritmo musical passou a ser o elo unificador de todas "as raças" do Brasil, gerando uma nova relação entre ele e quem o produzia. Sua promoção coincidia com a ampliação da área fonográfica e da radiodifusão, utilizadas de forma incisiva pelo governo para propagar suas ideologias. Assim, segundo Magno Siqueira, em sua tese *Caixa preta: Samba e Identidade nacional na Era Vargas*[128], temos várias questões que convergem para o surgimento de um "Samba – Mercadoria": o alto contingente populacional que

[128] **Caixa Preta**: Samba e Identidade Nacional na Era Vargas – Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial. 2004. 262f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2004.

ocupa os centros urbanos, a massa de operários; o desenvolvimento da fonografia e do rádio; acrescidos da meta do governo em tornar um Brasil único e cada vez mais "nacional".

Ainda de acordo com Siqueira, a população negra, mesmo que de forma forçada, forneceu à Escravidão sua força de trabalho; na década de 1930, "cedeu" sua música, o samba, para ser o suporte da brasilidade. Mas a transferência da ideia de samba como "coisa" de negro para o samba como símbolo da identidade nacional ocorreu de forma particular, em que alguns fatores estão diretamente envolvidos. Um deles, reforçado pelo autor, é o fato da inserção de uma juventude branca, pertencente a uma classe que estava emergindo, no mundo do samba, até então marginalizado. Essa proximidade, naturalmente, agrega outras características ao samba que se torna na visão do governo, adestrado e apto para se popularizar. Esse mesmo grupo de músicos brancos[129] tem o acesso mais rápido e mais fácil à produção discográfica e iconográfica do que os músicos negros.

> Portanto possibilitou essa passagem: o sucesso obtido junto a toda nação por meio do disco e do rádio e o processo de embranquecimento. O grau de tolerância daquela sociedade quanto às influências da cultura negra não permitia que o negro ascendesse socialmente e que se pudesse oficialmente identificar a cultura com "coisa de preto"[130].

A ascensão do samba dos setores marginais da sociedade para a oficialidade, projetando-o para o mundo e colocando-o como ícone representativo da nação brasileira, não significou em momento algum uma facilidade de inclusão e emergência acentuada dos afro-brasileiros para o topo da pirâmide social, na qual eles ainda ocupavam as classes mais pobres e miseráveis. Também pode-se considerar que essa legitimação do ritmo, enquanto símbolo nacional, abafa e omite as outras práticas que dão vida ao caráter heterogêneo da cultura brasileira, depositando em uma só a manifestação todos os "Brasis" existentes.

Por meio da atuação do Departamento da Imprensa e Propaganda (DIP) juntamente com o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), o governo controlava a imprensa, o rádio, a publicidade, as diversões públicas, além da arte.

[129] Esse grupo de músicos se refere à nomes como Noel Rosa e Almirante. Ver em SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Caixa Preta**: Samba e Identidade Nacional na Era Vargas – Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial. 2004. 262f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2004.

[130] Ibidem, p. 224.

Obviamente eram bem-vindas todas as demonstrações que fizessem apologia à ele, ao Getúlio e ao "progresso" do país. Se caso alguma produção artística conotasse alguma relação contrária à situação política vigente, ela era censurada pelos departamentos citados. E era desse modo que o Governo Vargas se sustentava: entre o paternalismo e o autoritarismo.

Nesse processo, os diversos sujeitos do novo momento foram criando uma ligação com o poder estadonovista, reaprendendo a montar estratégias de resistência e expressão: seja pelos sambas que eram produzidos pelos sambistas dos morros longe da imprensa e dos olhos controladores do poder, seja pelas pequenas alterações que precisavam ser feitas em algumas letras de samba, quando estas chegavam aos olhos dos censores, antes de serem gravadas.

O teatro de revista, apesar de ter a sátira e o deboche como seus principais elementos, era de certa forma positivo para o Estado, visto que retratava coisas do país e divulgava para o exterior nossos elementos. Jardel Jércolis viajava muito para o exterior, promovendo temporadas dos mesmos espetáculos que eram apresentados aqui no Brasil. Vimos que o empresário procurava gerar trabalhos que contemplassem uma característica universal e brasileira. O samba foi elemento presente nas produções revisteiras, as quais durante muito tempo foram responsáveis pela divulgação de músicos e composições. Na Companhia do Jardel Jércolis, sempre teve o seu lugar dividindo a atenção com outros ritmos negros do momento, como o *jazz*. Em 1934, Nair Farias, que faria parceria de cena com Otelo, foi contratada pelo empresário para encenar os números ligados ao samba. É evidenciado nesses quadros o discurso malandro, o discurso da mulata, o discurso da alegria enquanto ícone de um povo, além da ideia de exaltação às grandezas nacionais. Como exemplo típico, tem-se uma *copla* no prólogo da Revista *Allô!...Allô!... Rio?*(1934), denominada *Nacional:*

Meu Brasil não tem apenas
As palmeiras e sabiás
Tem também lindas morenas
Bom cheiro de rezedá

Tem o samba batucado
Que a gíria chama batente
Tem um sol lindo e doirado,
Tem tudo o Brasil da Gente

Tem um luar tão de prata
Que a luz do dia desbanca

Quando ele dá nas mulata
Elas inté fica branca!
[...]

Tem os trem lá da centrá
Carregado de pingente
Tem a polícia espaciá
P'ra entrá no tempo quente.
Tem futibó, carnavá
Tem tudo o Brasil da gente.

Tem barca da Cantareira
Que anda p´rá trás e p´rá frente,
Tem o Leblon, as Paineiras,
P´rás cousas discretamente
[...]

Tem o povo da fuzarca
Que, se banca o descontente,
Manda à fava os oligarca,
E da mão forte aos tenente.

Tem tudo na nossa terra,
Não há povo mais valente,
Meu Brasil velho de guerra
Tem tudo o Brasil da gente[131].

Pode-se observar no poema que há uma preocupação em descrever o Brasil engrandecendo suas características, distribuindo um conjunto de elementos ao longo da *copla* que seriam pertencentes ao país. Existe uma tendência de transformar o território brasileiro em um personagem que agrega todos esses elementos, sempre os afirmando, afastando qualquer ideia que sugira um lado negativo.

Por esse e outros exemplos, não só na Companhia Jardel Jércolis, Vargas permitiu que a revista continuasse sendo um dos principais elementos de diversão popular, mesmo sabendo que muitas vezes nessas mesmas revistas existiam atores especializados em fazer sua caricatura. Esse fato parece ter lhe proporcionado alguma satisfação em se ver imitado e de certa forma parodiado. Getúlio foi um espectador bastante presente nos espetáculos de revista.

> O presidente da república Dr. Getulio Vargas, comparecerá à noite, ao teatro João Caetano, para assistir a segunda sessão da super-revista *Goal!*, que será representada em espetáculo de gala em sua honra, homenagem que Jardel Jércolis presta ao chefe supremo da nação,

[131] Apud em ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996. p.201.

> numa demonstração de profundo reconhecimento pelo muito que S.Ex. tem realizado em prol da classe, em prol do teatro nacional.
> Além do Dr. Getulio Vargas que comparecerá ao espetáculo, como acima dissemos, foram especialmente convidados todos os ministros de estados e altas autoridades do país assumindo, por conseguinte essa homenagem um caráter de grandiosidade[132].

As realizações em prol da classe que a nota faz referência dizem respeito, principalmente, à legalização da profissão de ator ocorrida em 1928, mas, com execuções de ações durante o Governo Varguista, como a criação do Serviço Nacional de Teatro. Manter seu prestígio com a classe artística, em especial os artistas de revista, também era conveniente pelo fato de estes terem uma grande relação com o povo. Pode-se dizer que era uma compensação mútua, ou seja, o artista se sentia mais valorizado pela administração pública e esta se sentia contemplada pelos benefícios que a arte da revista e o seu profissional ofereciam, como a propagação continuada de suas ideologias.

Até aqui vimos que o momento no qual Grande Otelo chegou ao Rio de Janeiro coincidiu com a crescente veiculação do samba, não só enquanto ritmo, mas também enquanto dança. Essa disseminação licenciada pelo Estado, o qual tinha um interesse político e ideológico nessa difusão. Porém, mesmo ainda sob influências europeias, as experiências artísticas norte-americanas como o *jazz e* o *fox-trot* se inseriam de forma crescente, principalmente nos setores urbanos. O que se observa, então, é a continuidade das variantes da cultura popular negra seja ela nacional ou internacional, infiltrando-se de forma latente nas vias culturais brasileiras. Esses eram pontos com os quais os artistas se relacionavam cotidianamente. Mas isso não ocorria de forma sistemática, a captação acontecia sob o simples fato de o ator e a atriz estarem naquele mundo, se moverem naquele circuito cultural e, no momento da interpretação, aplicarem as informações suficientes no personagem indicado pelo autor na peça.

Otelo estava, até então, imerso num jeito paulista de ser devido à longa estadia naquela cidade. Por meio da família Gonçalves, teve um contato direto com italianos e seus descendentes, como o professor de canto lírico Filipo Alessio. Esse fato possibilitara, inclusive, a aprendizagem da língua italiana[133]. Assim, seu ritmo, sua

[132] **Diário Carioca**, 14 de junho de 1935, p. 12.
[133] DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar, a arte de Grande Otelo**. 2005. 224 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 38.

cadência, seu sotaque e, consequentemente, sua linha de interpretação tinham um estilo característico da cidade de São Paulo, formada por diversas línguas e costumes. Por exemplo, os bordões paulistanos, as gírias paulistanas, os trejeitos etc. – misturado com as referências que ele trazia também de Uberlândia.

O jovem ator mergulhou numa cidade onde a moda norte-americana tomava cada vez a face e o corpo, não em contraponto, mas agregando-se aos elementos francófilos. Claro que tudo isso com "cara de Brasil". Por outro lado, a boemia carioca projetava fama por meio do samba. Certos personagens e discursos estavam sendo cada vez mais abordados no imaginário popular.

3.5 *The Great Othelo*

Segundo os materiais consultados, dentre periódicos, jornais, biografias, depoimentos, entrevistas, livros e teses, verificou-se que, durante os três anos que Otelo trabalhou na Companhia Jardel Jércolis, ele participou de nove espetáculos e realizou duas temporadas no exterior, a primeira no final de 1934 e a segunda no final de 1935. Infelizmente, não foi possível ter acesso ao material disponível relacionado às apresentações no exterior.

Os espetáculos que contaram com a participação de Otelo e que serão aqui citados foram: *Ensaio Geral* (1934), *Goal!* (1935), *Carioca* (1935), *Rio - Folies* (1935), *De Ponta a Ponta* (1935), *Maravilhosa* (1936), *Estupenda* (1936), *Magnífica* (1936) e *No Tabuleiro da Baiana* (1937).

Sobre os espetáculos *De Ponta a Ponta*, *Maravilhosa*, *Estupenda* e *Magnífica*, detectou-se pouca ou quase nenhuma referência a respeito do ator, o que não significa que elas não existam, pois acreditamos que há um significativo material de investigação ainda a ser descoberto, tanto a respeito do nosso objeto de pesquisa como sobre o teatro de revista em geral.

O que tentamos fazer neste trabalho foi juntar peças e montar uma espécie de quebra-cabeça, contando com variados elementos que possibilitassem formular uma investigação mais próxima da análise que queremos fazer.

De acordo com a informação que consta na biografia do ator, escrita por Sérgio Cabral, Otelo estreou na Companhia Jardel Jércolis em 1934, em Porto Alegre, no espetáculo *Ensaio Geral*. A autoria da revista era dos argentinos Doblas, Beline e

Salinas e fora adaptada por Carlos Bittencourt para ser apresentada no Brasil. O enredo utilizava o recurso da metalinguagem e visava tratar sobre o ensaio de uma companhia revisteira na véspera da estreia. A revista tinha uma quantidade significativa de textos falados com fio condutor, exigindo dos artistas envolvidos uma dedicação maior às técnicas de declamação. Os personagens eram o diretor, a vedete, o galã, o *chansonnier*, o maquinista, e o contrarregra, vivido pelo ator Palitos, que atuava como uma espécie de *compère* do espetáculo. A proposta era mostrar ao público os bastidores de uma montagem teatral, em especial, uma revista.

A caixa do teatro ficava aberta, sem pano de boca, a fim de que os camarins e bastidores estivessem à vista[134]. Os artistas e os espaços estavam parcialmente "despidos" das suas máscaras para apresentar ao público parte do cotidiano de sua profissão, abordando os conflitos e outras relações.

Esse espetáculo já tinha cumprido temporada no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, e estava em turnê por São Paulo, onde já tinha sido apresentado no Teatro Cassino Antártica, e Porto Alegre. Posteriormente, foi exibido na Argentina, onde ficaria em longa temporada junto com outros espetáculos da companhia produzidos naquele ano.

Apesar de o elenco estar completo, Grande Otelo entrou no trabalho fazendo um dueto com a atriz e cantora Nair Farias, cantando o samba *Larga esta Arma* ou *Guarda essa Arma*[135].

Deixa a fita
Guarda esta arma
Pois não me alarma
A tua escrita

Não é vantagem
Bancar valente
Hoje, a coragem
É diferente.

Age com calma
e precisão
Guarda esta arma
Então!

[134]ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996. p.208-209.

[135] No livro **Grande Otelo: Uma Biografia**, de Sérgio Cabral, a composição está denominada como "Guarda Essa Arma" e, na dissertação, **O Homem do Tró-ló-ló...**, consta a denominação "Larga esta Arma".

Pois o valente
Dos tempos de hoje
Meu bem
É o que na frente foge [...]

Na malandragem
De antigamente
Era vantagem
Tempo quente!

Mas hoje em dia
Quem bem correr
Assim
É que pode vencer[136].

Nair já estava se destacando na companhia por representar, com bastante desenvoltura, os números de samba. A atriz atuava nos espetáculos geralmente interpretando números e cenas que fizessem alusão aos ritmos e hábitos considerados tipicamente brasileiros. Esses quadros eram uma constante nas revistas, em particular, nas de Jardel. Dentro de uma atmosfera político-ideológica, que de certa forma reforçava e contribuía para isto, o diretor procurava artistas que representassem simbolicamente os atrativos do Brasil, de forma sintética. Araci Cortes, na época da Companhia Tró-ló-ló, Nair Farias e Grande Otelo foram alguns dos artistas contratados para contemplar essa ideia.

Na composição acima, pode-se identificar uma referência ao universo do "malandro regenerado" [137]. O malandro, no imaginário popular, ficou conhecido por sua vida boêmia e confusões. Constante nas letras de samba desde a década de 1920, o "orgulho malandro" decresceu na medida em que o samba se popularizou por meio da discografia e a Era Vargas tomava força via suas estratégias políticas que visavam à ordem, ao progresso e ao domínio sobre a nação. Era necessário fortalecer discursos que sustentassem a ideia de trabalho e orgulho pelo país, ao contrário do discurso do malandro que abordava quase sempre a outra realidade, o mundo das pessoas que viviam à margem e utilizavam estratégias diversas para sobreviver.

Assim, pode-se perceber que Otelo iniciou seus trabalhos participando de um número que abordou o universo do samba e da malandragem, ambos considerados

[136] 1934 apud em ANTUNES, Delson**. O Homem do Tro-ló-ló**: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro – 1925 – 1944. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 1996. p. 210.
[137] Ver sobre este termo em MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem nos tempos de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

práticas relacionadas a pessoas de sua etnia. A relação do negro com o samba parece ter sido decisiva ao caminho profissional de Otelo, como será visto adiante, não apenas afetando a forma como os diretores e empresários viam o ator, mas, também, sua relação com o ritmo que ultrapassou a fronteira profissional, tornando-se uma ligação íntima e pessoal.

Em 1935, Jardel Jércolis recebeu uma espécie de subsídio da Prefeitura do Rio de Janeiro para produzir um ciclo de espetáculos no Teatro João Caetano.

> Conforme já tivemos ocasião de noticiar, o Dr. Raul Cardoso cedeu o teatro João Caetano ao empresário Jardel Jércolis, para a partir do próximo mês de maio, realizar uma temporada de grandes espetáculos no molde dos que esse homem de teatro tem sempre brindado o público carioca.
> Prestes, por conseguinte a apresentar aqueles luxuosos e interessantíssimos espetáculos que lhe serviram de glória até no estrangeiro, Jardel Jércolis, para que essa temporada seja iniciada com espetáculos a altura do prestígio de que desfruta iniciou ontem suas atividades, dando o "toque de reunir" ao seu brilhante elenco para os primeiros ensaios da *feérie* de sua autoria e de Luiz Iglézias, essa originalíssima revista *Goal!* servirá para estreia da temporada[138].

Como sempre, o empresário queria inovar, portanto, trouxe uma maquinaria de ponta com tudo que havia de feérico e luxuoso. A cenografia foi assinada por Raul Castro e a ele foi confiado o desejo do Jardel de colocar em cena acessórios da última geração do período.

> Dentre as muitas novidades que Jardel Jércolis apresentará na sua temporada do teatro João Caetano a ser inaugurada no próximo dia 17 com a revista *Goal!* de sua autoria e de Luiz Iglezias, podemos hoje registrar a apresentação de um quadro de grande montagem que será feito no palco em três planos diferentes, isto é em três alturas, serviço esse que está sendo executado pelos conhecidos maquinistas Ageneral e Cearense afeitos já às grandes montagens de Jardel Jércolis[139].

Para a companhia, também ingressaram novos artistas além de Otelo. Foram contratadas atrações estrangeiras. Dentre elas, um prestigiado bailarino argentino:

> Mais um elemento acaba de chegar do estrangeiro para a temporada de teatro brasileiro que Jardel Jércolis vai fazer no teatro João

[138] "Jardel Jércolis iniciou ontem suas atividades para a temporada que apresentará esse ano, no João Caetano". **Diário Carioca**, 23 de abril de 1935, p. 12.
[139] "Um palco em três planos e trinta camas em cena na Revista *Goal!*". **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1935, p. 12.

> Caetano, que lhe foi cedido para minorar a situação de artistas brasileiros desempregados por falta de trabalho.
> Sosoff é um dos bailarinos mais interessantes que já conhecemos em companhias nossas. Quando em 1928 foi, no antigo S. Pedro, diretor de baile da Companhia Margarida Max alcançou grande êxito; sendo ele até então quem apresentou, no Rio melhor corpo de bailarinos[140].

Não podemos deixar de citar o grande elenco de cômicos que Grande Otelo considerou como verdadeira escola para o processo de maturação do seu trabalho .Estavam, no elenco, Mesquitinha, Oscarito e Palitos.

> O elenco de Jardel terá como "estrela" a figura linda e distinta de Lódia Silva e como primeiro cômico esse artista inimitável que é Mesquitinha, dois nomes que por si só valem pelo triunfo de qualquer iniciativa.
> Além dessas duas estimadíssimas figuras Jardel apresentará um conjunto brilhante composto de dez encantadoras atrizes, oito atores, dois pares de bailarinos (as aplaudidíssimas Mary Alba Sisters, Sosoff e Oterito), um *chansonier*, um pianista-fantasista, uma atração original, 20 *girls* bailarinas, 10 *vamps* e sua *Jercolis Syncopated Hot Band*, composta de 15 verdadeiros "azes" do *jazz*[141] [...].

A "atração original", na citação, refere-se a um jovem ator recém-chegado ao Rio de Janeiro. Apesar de profissionais já conhecidos no elenco, em 18 de maio de 1935, no Diário Carioca, saía a seguinte nota da fotografia de Grande Otelo: "o preto Othelo, a novidade que a temporada Jardel vai apresentar no João Caetano". A cor da sua pele é colocada a frente do seu nome, como se correspondesse à ideia de original, contida na nota anterior. Isso remete que o "negro na cena" continuava a se constituir como algo "incomum" e exótico.

A revista *Goal!* era formada por dois atos e 37 quadros, sendo que havia dois quadros esportivos e muitos quadros cômicos: *Um homem flegmático*, *A primeira conquista*, *O grande "match de foot-ball"*, *Para a estreia não está mal*, *Uma filmagem atribulada*, *Ao correr do martelo*, *O match com o público* e *O final do jogo*[142]. As cenas não tinham nenhuma ligação, tendo o espetáculo uma linha com tendência para o *music hall*. Os quadros de esporte faziam alusão direta ao futebol, já popularizado no período. Outro número que aludiu celebridades negras norte-americanas foi o *The Great Othelo*:

---

[140]"Chegou de Buenos Aires o bailarino Sosoff". **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1935, p.12.
[141] "Marcada para o dia 17 a inauguração da temporada de Jardel Jércolis". **Diário Carioca**, 7 de maio de 1935, p.12.
[142] "A Revista 'Goal!!!' está repleta de quadros cômicos."**Diário Carioca**, 23 de maio de 1935, p.12.

Ao levantar-se a cortina, entra Otelo, e começa falando em ‘inglês’:

Ai have dzi pleijur ou presenting mai self tu di
veri distinguich o’diens. Ai am the Great
Othelo, the most popular artist from Arlem,
New Yorq.Ai reli admair dis cantri – Neitiu - end
Her charming uimen. Náu ai shel sing fór iu.
Uon of mai greatest success – Maistre- Please.

Congo Land
África!
Jungle band

África!
Animal jazz how ling
How! How! How! How! […]

Nair (entrando, depara com Otelo):
Meu Deus! Que
Vejo! O moleque meio Kilo lá do morro
Kerosena, querendo bancar o americano.
Othelo I don’t andesten!
Nair Não finge que és tu na batata! Este moleque é
Besta!... Qué tapeá o time, mas eu não deixo.
Othelo I don’t andesten!
Nair Não vem de Americano prá cima de mim, que
eu te estranho. Vou prová que tu és brasileiro e
do bom (pausa). Maestro, sapeca um samba
daqueles com o molho cá de casa, que eu quero
botá esse negro à prova de fogo:

Dueto A noite vem chegando
Com o seu manto de luar
Samba, meu bamba
Que eu sambo

E no samba
Sambando
Hei de me esmulambar
Macaco que me lamba(oi)
Se no samba
Aurora não me encontrar.

Fiz uma fogueira com as cartas
Que recebi do meu amor
As mentiras eram tantas
Que as cinzas envergonhadas mudou de cor.

Vi o meu amor lá na fogueira
Se estorcendo numa dor
Não adianta malandrage

Você quer é vantage no meu amor[143]

Ao longo da música, Otelo ia se despindo do *smoking* que estava sobre uma camisa listrada, estilo sambista de gafieira. À medida que ele retirava o traje, começava a dançar um samba como se não pudesse resistir ao feitiço da música[144].

O ator fazia parte de uma ideia de Jardel que já era recorrente em seus espetáculos, incluir artistas negros que fizessem referência a algumas práticas culturais norte-americanas, particularmente o *jazz*. Em 1932, a revista *Angu de Caroço* tinha como primeiras atrações o *The Black Stars*, um grupo de artistas do Roxy em Nova York, e a *Jazz-Symphonica*, que tinha Lauro Araújo e o pianista Nono como músicos principais[145]. Dessa vez, era a *Jercolis Syncopated Hot Band* que, além do samba, executava sob a regência do próprio Jardel melodias jazzísticas.

O conceito desse quadro parece ter sido pensado como uma brincadeira por meio dos contrários, a colocação do adjetivo grande para um artista de 1,50 m de altura, que era um recurso cômico movido pela ideia de contraste.

Na cena, dois ritmos que simbolizam a cultura negra norte-americana e a negra brasileira, respectivamente, o *jazz* e o samba. Otelo parece ter estado ali para articular os dois ritmos com o intuito de agradar ao público, porém, como o próprio artista disse, "ninguém riu"[146].

> Foi aí que eu cheguei ao Rio pra ficar em 1935. Aí cheguei ao Rio, fiquei no Rio e estreamos no teatro João Caetano, mas o público nem olhou pra minha cara. Aí foi quando eu comecei realmente a aprender teatro porque tive como mestres Mesquitinha, professor Eduardo Vieira, o próprio Oscarito. Era um trio: Mesquitinha, Palitos e Oscarito. Nesta turma eu comecei a aprender teatro [...][147].

É interessante pontuar que quando Otelo disse que não foi "visto" pelo público, interpretamos como uma não-identificação imediata da plateia em relação ao seu trabalho, que estava ainda enraizado num aspecto mais paulistano do que carioca. Esse fato mostra que a receita de sucesso, perante os espectadores de revista, era, sem dúvida,

---

[143] 1935 apud em ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 221-222.
[144] Programa Roda Viva, 1987.
[145] Ver o anúncio da revista em ANTUNES, Delson. **Fora do Sério**: Um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 294.
[146] Programa Roda Viva, 1987.
[147] MIS-RJ, 26 de maio de 1967.

que eles se enxergassem ou pudessem se localizar nos personagens das peças. Os tipos já estavam muito bem cristalizados pelo elenco, que contava com artistas já experientes, e mesmo que boa parte não fosse do Rio de Janeiro, havia peças-chaves como Oscarito e Mesquitinha que já respiravam os ares cariocas há algum tempo.

Otelo era de Minas Gerais e tinha sido criado em São Paulo durante sua adolescência, não era pelo fato de ele ser um homem negro que já saberia todos os trejeitos e gingados do samba carioca. Ele não tinha as referências necessárias para ter tal desenvoltura. Assim, o público não se viu, não enxergou nele os tipos da Lapa e dos morros. Mário Nunes afirmou, no Jornal do Brasil, que *The Great Othelo* constituiu "surpresa reservada ao público, que gostou"[148], mas, acredita-se, que não a ponto de se envolver como aconteceu no quadro *O grande match de foot-ball*, no qual eram formados dois times com 11 *girls*, as quais disputavam uma partida de futebol com direito à marcação e acumulação de pontos.

> Uma das grandes originalidades da super-revista *Goal!*, da parceria Jércolis-Iglezías, que vai inaugurar a temporada Jardel Jércolis no João Caetano, no dia 31 do corrente, será a disputa de um interessante campeonato de foot-ball, entre os principais clubes desta capital, sem distinção das ligas a que pertencem.
> É que um dos quadros de *Goal!* será um autêntico *match*, entre duas equipes, organizadas com 11 *girls* cada uma.
> Cada grupo de *girls* representará um clube da cidade, e assim, obedecendo a uma tabela previamente preparada, todos os times disputarão esse original torneio.
> O quadro que, terminado o campeonato, obtiver maior número de pontos, receberá como premio uma rica taça [...][149].

Ainda havia um quadro no qual as atrizes disputavam com o público uma partida. Cada noite, uma atriz era o goleiro e o espectador o jogador que marcava os gols. Aquele que conseguisse fazer pontos ganhava um beijo de alguma artista do espetáculo.

A revista *Goal!* saiu de cartaz em 2 de julho de 1935, com mais de 50 apresentações. Paralela a sua temporada de duas sessões por dia, o elenco estava ensaiando o novo trabalho, a revista *Carioca*. Num ritmo que abrangia exibições e ensaios diários, Grande Otelo ia amadurecendo como ator, aprimorando sua linha cômica interpretativa.

Em 4 de julho de 1935, o *Diário Carioca* publicou a seguinte nota:

---

[148] NUNES, Mário. **40 anos de Teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. V-4, p. 133.
[149] Um campeonato de foot-ball na revista 'Goal!!!', a ser estreada no dia 31. **Diário Carioca**, 24 de maio de 1935, p. 12.

> "Carioca" é o moderníssimo original de Geysa Boscolis, com música de Vasseur, Jardel e outros compositores que já amanhã terão a sua esperada *premiére* no teatro João Caetano.
> Seu autor que como é do conhecimento geral, é o crítico teatral da Gazeta de Notícias, resolveu dedicar as primeiras representações desse seu original aos seus colegas de crítica teatral da imprensa carioca.[150]

Apesar de o jornal ter anunciado o espetáculo da companhia Jardel Jércolis como um moderníssimo original de Geisa Bôscoli, segundo Antunes, a revista era uma adaptação de uma opereta francesa. O espetáculo tinha um enredo e ocorriam mudanças nas trajetórias de seus personagens. A revista tinha dois atos, o primeiro se passava em Petrópolis, região serrana do estado do Rio de Janeiro, e o segundo ocorria no bairro de Copacabana. Os protagonistas eram Mesquitinha e Lódia Silva. "Os personagens eram os donos e funcionários do hotel – *maître*, mensageiro, etc e os turistas que chegavam para se hospedar"[151].O final da história era pontuado pelo casamento entre Adriana, personagem vivido por Lódia Silva, e *Maître*, interpretado por Mesquitinha "que depois se revelou um rico industrial que ocultava a identidade para conquistar Adriana"[152]. Otelo interpretava um dos funcionários do hotel, cujo nome era *Samba*, ele era o braço direito de *Maître*.

> Samba: Ah, Maître, esta minha cútis é que estraga tudo! Se não fosse o pigmento... esta lusitana não escapava, porque é verdadeiramente o tipo do tipo que eu gosto.
>
> Paulo: Tu não te enxergas? Então pensas que há alguém capaz de te dar confiança?
>
> Samba: (suspirando): Agora é que o senhor disse tudo! De que vale a minha opinião sobre assuntos sentimentais, se eu não posso ser compreendido pelos que não são da minha cor? De que vale? (suspirando) Pobre do negro que nasce inteligente como eu!
>
> Paulo: Tu?
>
> Samba: Sim, eu... (sem convicção) se eu não tivesse talento, seria incapaz de compreender que

[150] **Diário Carioca,** 04 de julho de 1935, p.12.
[151] ANTUNES, Delson. **O Homem do Tro-ló-ló**: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro – 1925 – 1944 - 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 223.
[152] Ibidem, p. 223.

> a única coisa que me separa de todas as pequenas,
> a única coisa que me aparta de todas as belezas da vida,
> de todo o prazer de viver, a única coisa que afasta, que
> me impede, que me proíbe... é a cor! O pigmento! Para
> um preto inteligente, não houve, nem poderá haver nunca
> um 13 de maio. (chorando) Eu sou um eterno escravo da vida.
>
> Paulo: (reanimado) Deixa de bobagens, Samba.
> Agora mais do que nunca, reconheço e
> proclamarei a tua inteligência. E a prova
> é que ainda hei de fazer-te meu substituto! (Abraça-o
> a parte) Não é que este pequeno me fez pensar uma coisa
> terrível? Imaginem que brincadeira... se eu, por
> descuido, tivesse nascido preto... (noutro tom) bem...
> basta de filosofia, ao serviço.
>
> Samba: Tem razão, Maître. "*Primo vivere deinde filosofare*"[153].

O texto pode não ter sido escrito para Otelo, não há comprovações suficientes para fazer tal afirmação, mas o personagem Samba parece ter sido o único papel que Otelo poderia ter se encaixado, segundo visão de Jardel Jércolis. Pelo fato de desde o espetáculo *Ensaio Geral*, o ator aparecer em cena fazendo números de samba. Agora, em *Carioca*, ele interpreta o personagem cujo nome é a denominação do ritmo. Maître era interpretado por Mesquitinha, ator que Otelo considerava um mestre e que ensaiou incansavelmente esse diálogo com ele[154].

No diálogo, o personagem demonstra ter certa consciência sobre a sua situação social, discernindo pontualmente sobre o preconceito de cor, que era, e ainda é, bastante vigente no Brasil. Estabelecendo uma comparativa entre a situação do personagem e como era a situação de Otelo na Companhia Jardel Jércolis, pode-se considerar que o que separava Otelo de interpretar outros personagens fora do universo do samba, era o fato de ele ser negro. Apesar de ter pertencido a um espetáculo de revista, o diálogo e a discussão tinham nuances dramáticas subentendidas nas partes ditas por *Samba*, o que prova desde o início que, assim como o teatro de revista, o ator estava disposto a apresentar muitas facetas. Otelo se apaixonava pela hóspede, conforme o diálogo acima e segundo ele em outra cena:

> Ela dizia num tom de blague muito cruel: "Ora, olha a audácia do negrinho". Eu então me recolhia dentro de mim mesmo, fazia uma

[153] 1935 apud em ANTUNES, Delson. **O Homem do Tro-ló-ló**: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro – 1925 – 1944 - 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 224.
[154] MIS-RJ, 1967.

> expressão que Mesquitinha custou a arrancar, de tristeza e mágoa. Eu dizia: "Pigmento, sempre pigmento" [...][155].

Segundo Otelo, o personagem de Oscarito, pai da moça por quem Samba tinha se apaixonado, dirigia à ele frases muito humilhantes, provavelmente de cunho racista, as quais causavam um grande impacto na plateia que ria muito.

> Até que um dia, sem consultar ninguém, resolveu contracenar com o seu futuro parceiro de chanchadas vestido caricaturalmente de mulher, representando uma das filhas do personagem do ator Manuel Vieira. O público riu muito com ele e, pelo menos naquela noite, fez mais sucesso que Oscarito[156].

É interessante abordar esse episódio, pois mostra um pouco como o ator se relacionava com sua situação, ou seja, um ator negro em uma companhia de maioria branca. Ao invés de contestar o ocorrido após a apresentação da peça, ele preferiu expor sua insatisfação por meio do recurso cômico de travestimento. A comicidade, segundo Bérgson, exprime certa "inadaptação" particular do indivíduo na sociedade à qual ele pertence. Assim, Otelo sabia do efeito de seu ato porque era universal e relacionado à fantasia agregada à surpresa e ao contraste, independentemente de ter sido criado, ou não, no Rio de Janeiro. Até porque para ele não seria vantajoso colocar suas insatisfações a um empresário de uma companhia na qual ele tinha entrado recentemente, principalmente quando este empresário era o grande nome do teatro ligeiro naquele momento. Mas mesmo assim, sua ousadia ao entrar em uma cena na qual não estava escalado lhe rendeu uma advertência do Jardel, pois, no teatro de revista, existia uma hierarquia. Oscarito era um dos primeiros cômicos do elenco e, por isso, os outros artistas que ocupavam funções abaixo da primeira linha de atores não podiam utilizar estratégias ou ações que os fizessem sobressair mais do que aqueles.

Carioca finalizou seu ciclo de apresentações em 31 de julho de 1935, cedendo lugar à revista *Rio-Folies*, escrita por Jardel Jércolis e Geisa Bôscoli, que seria lançada dois dias depois. A nova revista seguia o estilo *music hall*, com charges e críticas políticas, porém muito "respeitadoras", segundo a imprensa do período. Esse fato sugere certa condescendência com o sistema político vigente na época. Além disso, *Rio-Folies* era uma exaltação ao Rio de Janeiro, que pode ser constatada pelos títulos dos seus quadros: *Rio Folies*; *Os bairros do Rio*; *Mentira carioca*; *Na zona do Estácio*; *Que*

[155] OTELO apud em CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: Uma biografia. São Paulo: Ed 34, 2007. p. 63.
[156] Ibidem, p. 63.

garotas colossais; *Descendo o morro...*; *Uma entrevista original*; *A cartola e o chapéu dele...*; *Suplício de Tântalo*; *Artigo Nacional*; *Uma operação melindrosa*; *Super Dinamismo*; *Laranjais brasileiros*; *Sua excelência*; *As meninas da cadeia*; *Entre gente chic; Subconsciente...*; *Abaixo a máscara!*; *Algodão...*; *Entre algodoeiros – ouro branco (apoteose do 1º ato).* No segundo ato, havia: *Em flagrante delicio...*; *Divertimento modernista*; *Madeimoiselle perdeu o trem*; *Reajustamento... familiar*; *Sinfonia inacabada*; *Um homem irresistível*; *Prato da casa*; *Alô...22-7744*; *A singeleza da Chita* e *Chita* nacional[157]. Havia uma necessidade de projetar um Rio positivo, já que a revista seria apresentada no exterior posteriormente.

Ao observar a imagem do quadro *Laranjais Brasileiros*, foi identificado que as laranjas no cenário, o figurino e a posição do elenco remetem aos símbolos que fazem alusão ao clima tropical do Brasil, em particular, o do Rio de Janeiro[158]. Na imagem da cena *A singeleza da chita* (Figura 7), as *girls* aparecem em poses festivas, mesmo que seus corpos e rostos não apresentem graciosidade, o que parece ter a intenção de imprimir um caráter de festividade eterna ao Brasil e aos brasileiros[159]. O cenário tinha influência cubista identificada por imagens icônicas do Rio do Janeiro, como os Arcos da Lapa e o Cristo Redentor.

Figura 7 - Espetáculo *Rio Folies* – Cena *A Singeleza da Chita*

[157] "*Rio Folies*, a grande estreia de sexta-feira!"**Diário Carioca**,31 de julho de 1935, p.12.
[158] Ver ANTUNES, Delson. **Fora do Sério**: Um Panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. 291.
[159] Ibidem, p.295.

Assim como havia símbolos que permeavam os cenários e figurinos da revista, acredita-se que os artistas também representavam figuras cariocas, sejam cotidianas ou míticas. Em outra imagem relacionada ao espetáculo (Figura 8), foi possível identificar Grande Otelo, vestido de camisa listrada e chapéu panamá, elementos pertencentes ao universo da gafieira, da boemia carioca sustentada pelo samba e outros batuques[160].

Figura 8 - Grande Otelo, no lado direito do palco, no Espetáculo *Rio Folies*.

Segundo Antunes (1996), o Jornal do Brasil destacou Otelo e o comparou a um "perfeito negro norte-americano", o que sugere mais uma vez a ideia de vinculação das duas atmosferas com as quais Otelo tinha que lidar. Essa análise é ainda reforçada na seguinte revista escrita por Jorge Murad, *De ponta a ponta*, quando Otelo cantou um *fox-trot* Americano. A última revista da temporada de Jércolis no Teatro João Caetano teve duração curta, estreou em 30 de agosto de 1935 e encerrou suas apresentações em 8 de setembro de 1935. Essa abordava de forma bem-humorada as mudanças ocorridas no gênero.

[160] Ibidem, p. 302.

> Depois de quatro meses de intensa atividade, encerra-se hoje a brilhante temporada de grandes espetáculos que o arrojado e dinâmico empresário Jardel Jércolis vem oferecendo no teatro João Caetano.
> Mais três vezes nas sessões de 3 horas, 7.40 e 10 horas, será representada a engraçadíssima revista de Jorge Murad "De ponta a ponta" que fecha com "chave de ouro" a brilhantíssima temporada de revistas deste ano[161].

Algumas semanas depois, Otelo viajou de navio com a Companhia Jardel Jércolis para Portugal, onde atuou nos espetáculos do grupo apresentados no Rio de Janeiro, durante 1935.

Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1936, Jardel já estava com temporada fechada a ser apresentada no Teatro Carlos Gomes. O ciclo de espetáculos obedecia aos mesmos rumos que a revista de Jardel tinha tomado no ano anterior, só que acrescido de mais novidades. O espetáculo *Maravilhosa* entrou em exercício a partir de 15 de outubro de 1936, seus autores eram Jardel Jércolis e seu irmão Geisa Bôscoli. O estilo da revista seguia tendência da *féerie* e do *music hall*, objetivando focalizar as cenas do cotidiano carioca, além de fazer leves sátiras políticas.

Os lançamentos foram: a atriz e cantora gaúcha Déo Maia; as escadas praticáveis; a introdução dos *boys*, corpo de baile masculino; quatro *Jércolis Gentlemen* e a aparição de uma projeção cinematográfica. Nesta revista, foi cantada pela primeira vez a música *No Tabuleiro da Baiana*, do compositor Ary Barroso. A composição foi interpretada por Grande Otelo e Déo Maia, sua nova parceira que aparenta ter entrado na companhia para ocupar o lugar de Nair Farias, a qual não encontrava-se mais no elenco. *No Tabuleiro da Baiana* fez tanto sucesso que virou o título de outra revista apresentada por Jardel, repetindo a parceria Otelo e Maia. Por essa razão, discutiremos sobre ela mais detalhadamente no decorrer deste trabalho. Segundo Antunes, dois quadros da revista *Maravilhosa* foram censurados:

> No primeiro, um ventríloquo conversava com seus bonecos acerca da sucessão presidencial, concluindo que apenas um homem no Brasil poderia suceder o Getúlio Vargas, o próprio Getúlio. O outro quadro impedido de ser apresentado mostrava um propagandista do Governo

[161] **Diário Carioca**, 8 de setembro de 1935, p.12.

> pregando o aumento de impostos, quando todos reclamavam da quantidade de impostos[162].

Ainda existiu espaço para uma apoteose que engrandecesse o país:

> (A companhia evoluía sobre um praticável que representava enseada)
>
> Tudo vai bem,
> Vai mesmo uma beleza
> Tudo está bem,
> Bem de verdade.
> Aqui não há crise, luta, nem pobreza.
> Aqui só há prosperidade!
> Terra gigante,
> Por natureza,
> Neste Brasil
> Só há grandeza!
> Pois, realmente, aqui é um mar de rosas
> Tudo vai bem
> Vai mesmo bem[163]!

Este texto é tão saudosista e otimista que aparenta ser irônico. Conclui-se, a partir do contexto da revista, que houve dois quadros políticos terminantemente proibidos. Ao mesmo tempo, pode-se crer que ele obedece a uma situação que o governo queria projetar, a imagem de um país em crescimento, sem problemas e orgulhoso de sua cultura. *Maravilhosa* teve suas sessões encerradas em 18 de novembro de 1936, dando lugar à *Estupenda* que tinha autoria de Jardel Jércolis e Nestor Tangerini, mas obteve uma curta temporada, ficando em cartaz de 20 de novembro a 8 de dezembro de 1936. Não foram encontradas notas sobre esse espetáculo ou referência à Grande Otelo que ingressou na revista seguinte a ela, *Magnífica*.

Magnífica tinha um caráter feérico, pré-carnavalesco, com a mesma autoria da revista anterior e estreou em 18 de dezembro de 1936. Por ser pré-carnavalesca, foram inseridos na revista muitos números de samba. As músicas eram defendidas, em sua maior parte, por Lódia Silva, Déo Maia e Grande Otelo, que já aparecia no prólogo:

> Prólogo – Copla

[162] ANTUNES, Delson dos Santos**. O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 235.
[163] 1936 apud Ibidem, p. 235.

Otelo:

Não há quem queira crer em mim
Mas o sol foi quem me fez
Ficar escuro. Preto assim.
Eu sei falar francês
Très bien!
[...]

Minha Margot
De Jacarepaguá
A nossas duas cô
Eu quero misturá

Cor de carvão
E por dentro um jasmim
O meu coração
De abexim[164]

O tema negro e a miscigenação estão incutidos na composição estabelecendo a determinação da cor pelo clima do meio do indivíduo, questão que remete aos determinismos biológicos contido nas teorias raciais do fim do século XIX. Fica subentendido uma necessidade de união por parte do sujeito da letra com a "Margot de Jacarepaguá" (provavelmente branca) para amenizar sua preterida condição étnica. A esta altura, Grande Otelo já era mais íntimo do Rio de Janeiro, apesar de ter passado uma longa temporada na Europa. Ele já estava mais ou menos ciente dos signos que podia usar, da forma de andar e falar, pois já tinha frequentado bastante a Lapa e os morros cariocas. Consequentemente, estava mais íntimo do universo do samba. Desse modo, deduz-se que a composição típica e caricatural do ator já incluía elementos que o público podia identificar mais facilmente, pois faziam parte de seu cotidiano.

> Por que há um momento em que o público ver o artista e ainda não tinha chegado o meu momento. Meu momento chegou quando voltamos da Europa em 35... 36, e eu fui ver o Rio de Janeiro porque eu não sabia nada do Rio de Janeiro, não sabia de favela, não sabia de samba, não sabia de coisa nenhuma, eu era absolutamente quadrado [...]. Então eu fui ver o Rio, fui ver a Lapa [...][165].

O próprio Antunes menciona que rapidamente ele se consolidava como ator, cômico e intérprete de sambas. Inclusive, outra copla que o ator interpretava era:

---

[164] 1936 apud ANTUNES, Delson dos Santos**. O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996, p. 237-238.
[165] Depoimento do ator ao MIS-RJ, ocorrido em 1967.

Otelo:
Acorda escola de samba, acorda
Acorda que vem rompendo o dia
Acorda escola de samba, acorda
Salve as pastoras e a bateria

No morro quando vem rompendo o dia
Na escola também vem rompendo o samba
A pastora amanhece cantando
E a turma desperta entoando
Um hino de harmonia![166]

Foi um processo de re-entrosamento dentro da cidade. Uma fase de compreensão em relação aos hábitos e costumes do Rio de Janeiro, de como as pessoas viviam e se relacionavam entre si e de como aconteciam os diálogos. Um momento de reconstrução do ator dentro de uma construção simbólica do homem negro naquele espaço e momento.

3.6 No Tabuleiro da Baiana

A música *No Tabuleiro da Baiana* foi a premiada música do carnaval carioca em 1937, assim, aproveitando o sucesso do momento, Jardel Jércolis e Nestor Tangerini criaram uma revista carnavalesca com o mesmo título da música.

> *No tabuleiro da baiana* será o reflexo do carnaval carioca com todas as suas atrações e seduções. As mais deslumbrantes e animadas marchas, os mais provocantes sambas serão interpretados de maneira surpreendente pela cantora regional máxima que é Déo Maia, a maior revelação do teatro, nestes últimos tempos[167].

Na imprensa, a revista ressaltou o caráter dispendioso da montagem, que contou com a contratação da vedete argentina Malena de Toledo. Mas apesar dos altos custos, o espetáculo teve preços popularíssimos.

Déo Maia interpretava quase todas as músicas, inclusive um *fox-trot* norte-americano, que era o número que fazia junto com as *girls*. Devido ao acúmulo de apresentações realizadas nas revistas *Maravilhosa*, *Magnífica* e *Estupenda*, em regime de duas sessões, participando de quase todos os quadros e ensaiando paralelamente,

[166] 1936 apud ANTUNES, op. cit. , p. 238
[167] **Correio da Manhã**, 5 de janeiro de 1937, p.09.

além de repetir várias vezes algumas cenas de *No Tabuleiro da Baiana*, Déo Maia foi acometida de fadiga vocal, tendo que afastar-se rapidamente da temporada.

Essa revista foi uma espécie de divisor de águas na carreira de Grande Otelo. Acredita-se que, com ela, o ator tenha conseguido a "medida" que faltava para sua atuação. Dois quadros nesta revista seriam constantemente reprisados durante a carreira do ator com diferentes atrizes, são eles *No Tabuleiro da Baiana* e *Boneca de Pixe*, que já tinha sido incluído em 1930 na revista *Diz Isso cantando*, de Oduvaldo Viana e Luiz Iglezias. Uma das apresentações mais famosas do ator da música *Boneca de Pixe* foi realizada no Cassino da Urca, em 1939, quando ele atuou ao lado da atriz Josephine Baker num quadro denominado *Casamento de Preto*. Portanto, trataremos dela no próximo capítulo.

Quadro: *No tabuleiro da Baiana*

Ele – No tabuleiro da baiana tem
Ela – Vatapá, oi
Caruru, oi
Munguzá, oi,
Tem Umbu, oi
Pra yoyô.

Ele – E se eu pedir você me dá
O seu coração,
Seu amor de Yayá

Ela – No coração da baiana tem
Ele – Sedução
Canjerê
Ilusão
Candomblé

Ela – Pra você
Ele – Juro por Deus
Pro meu sinhô do Bonfim
Quero você
Baianinha inteirinha pra mim

Ela – Sim, mais depois
O que será de nós dois
Seu amor
É fugaz
Enganador

Ele – Tudo já diz
Fui até no canjerê
Pra ser feliz
Meus trapinhos juntar com você

Ela – Vou me passar
Vai ser mais uma ilusão
No amor
Quem governa é o coração[168].

As composições de samba do período seguiam variadas linhas, o samba lírico-amoroso, o samba apologético nacionalista, o samba exaltação e o samba malandro[169]. Ary Barroso, em especial, criou composições voltadas para a segunda linha, a qual era também bastante utilizada nas revistas das décadas de 1930 e 1940. Porém, nota-se que, nessa composição em particular, ele estabelece uma diretriz que passeia por todas as linhas, gerando um caráter particular, o qual engrandece o diálogo musicado, oferecendo aos intérpretes espaços aos improvisos. Estes aconteciam segundo as imagens registradas do quadro em outras apresentações que o Otelo fez com outras artistas[170].

A cena acontece entre duas figuras populares, o malandro galanteador e a baiana, vendedora de quitutes. Entre uma estrofe e outra, os atores lançavam seus improvisos, condizentes com a atmosfera que eles conheciam e que o público reconhecia também. Segundo Cabral, a música seria interpretada por Luís Barbosa e Déo Maia, na peça *Maravilhosa*, mas o artista sofreu de tuberculose e morreu após dois anos. Jardel resolveu, então, contratar quatro *boys* para acompanhar a atriz, mas os mesmos pediram preços exorbitantes por seus trabalhos. Assim, como última opção, ele convidou Otelo. Este já estava muito bem entrosado com os manejos e trejeitos dos cariocas, os quais foram reaproveitados no número.

Devido a não-localização de material comprobatório, não foi possível identificar com exatidão quais tipos Otelo interpretou nas revistas, salvo a revista *Carioca*, na qual interpretou o personagem Samba. Mas, de acordo com os documentos identificados, foi constatado que em cena ele sempre executou atuações relacionadas ao samba ou aos elementos ligados a ele. Foi interpretado desta forma como outra especificidade de tipificação, já que o tipo consiste em ser contrário ao indivíduo, cujo perfil é imerso em

[168] BARROSO, 1937 apud "'No tabuleiro da baiana', a música vitoriosa do ano que findou" **Diário Carioca**, 10 de janeiro de 1937, p.18
[169] Cf. MATOS, 1998.
[170] Uma delas é no Trecho do especial "Grandes Nomes" com a cantora Gal Costa e Grande Otelo cantando *No Tabuleiro da Baiana*, exibido em 1981 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=K9G3daDFszE&feature=related > Acesso em 05 de outubro de 2010.
.

um passado e num conjunto de conflitos. Já o personagem tipo é criado a partir de um cosmo externo[171]. O teatro de revista tinha função de divertimento e, para atingir esse objetivo, ele articulava um sistema particular de convenções. Os tipos fazem parte desse sistema.

De acordo com Bergson, o homem é parte da natureza e, diferentemente dos outros animais, distingue coisas, seres, pessoas etc. por uma necessidade utilitária e classificatória. Porém, existe toda uma parte inclassificável a ser observada e vista, existem outras particularidades e é o artista quem percebe e nos faz perceber. Ele traz à tona as cores, os sons do mundo material, além dos sutis movimentos da vida interior. Dentro disso tudo, o drama revela uma realidade profunda, escondida, mas que a qualquer momento pode entrar em erupção. São sentimentos inimitáveis e individualizados. A comédia, por outro lado, capta as generalidades das coisas e da vida real, criando tipos, ou seja, personagens com características gerais que podem ser ramificadas ou imitadas. Assim, o ator comediante necessita estar atento aos aspectos e às sutilezas, tanto das formas quanto das relações que o rodeia. Essa foi uma habilidade que Otelo precisou desenvolver a partir do meio que estava lhe sendo proposto, segundo suas condições de ator brasileiro e negro.

Acredita-se que Otelo ter somente interpretado tipos ligados ao samba, na Companhia Jardel Jércolis, o possibilitou buscar no próprio mundo desse ritmo os artifícios e estratagemas necessários para seu trabalho. Isso retoma a idéia de Clark, discutida na introdução da pesquisa; verifica-se que o samba (e todo universo a ele relacionado) foi o "material" do ator no seu trabalho, sua "opção". Ele poderia não ter escolhido corresponder ao perfil do público ou do circuito do entretenimento carioca, refutando a construção da imagem de homem brasileiro negro daquele momento. A escolha poderia ter sido linha clássica de atuação já que quando criança já tinha sido iniciada. Não podemos omitir a ideia de que os personagens escritos para ele interpretar estavam de certa forma associados a um conjunto de fatores já explicitados, tais como: a passagem do samba da "marginalidade" para o "centro", desdobrando outros ramos do ritmo; a nova forma de observar o homem negro na sociedade, relevando a sua contribuição na mestiçagem, um conceito que começava a ser mais fortalecido e positivado; e, por último, a convergência desses fatores que estavam coesos com as propostas político-ideólogicas do governo vigente, as quais ampliavam operações para

[171] Cf. VENEZIANO, 1991.

manter ordem e aparência de um estado *uno* e harmonioso, camuflando uma realidade ou várias realidades adversas e heterogêneas.

Porém, seria equívoco de nossa parte se desconsiderássemos a forma peculiar com que Otelo se relacionou com esse ritmo musical, extraindo dele recurso corporais e vocais para usufruto nos diferentes momentos de sua trajetória. Isso nos pareceu esclarecido quando entramos em contato com a obra dele e percebemos suas passagens por uma heterogeneidade de linguagens, detectando uma mobilidade contínua por todas elas, seja na poesia, na música, no cinema novo, no cinema musical, no teatro dramático ou no teatro de revista.

Se for traçada uma linha da vida artística de Otelo, será possível observar que sua proximidade mais visceral com o samba aconteceu no Rio de Janeiro, mais especificamente a partir de 1935, ano de sua chegada. Pode-se supor que o artista não só respirou o samba carioca, como também o transpirou por meio de uma vida de boemia, questão que muitas vezes o envolveu em polêmicas e excessos. Esta conclusão tem como base as biografias e os depoimentos do mesmo.

O samba e as marchinhas carnavalescas eram os principais ritmos brasileiros presentes nas revistas dos anos 30. Composições, de autores como Ary Barroso, fizeram muito sucesso como já foi possível verificar. Também pudemos observar que o samba, cantado nas revistas, é o apologético nacionalista e o exaltação, os quais, segundo Cláudia Matos, assim como outros derivados do samba, não estavam dissociados de suas apropriações pelas classes políticas e dominantes. A autora ainda aponta que o samba malandro, vertente estudada por ela, transgredia de certa forma os interesses dessas classes, pois era oriundo de "um grupo relativamente restrito: o das classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade"[172].

Segundo o depoimento do próprio ator, ele conheceu o Rio quando passou a percorrer as ruelas da Lapa, subir os morros e frequentar as gafieiras e os ensaios das escolas de samba. Foi nesse momento que ele começou a sentir e viver o Rio de Janeiro. Assim, apesar de interpretar, em seus trabalhos, músicas que em sua maior parte faziam uma apologia a um Brasil harmônico e festivo, ele esteve em contato com realidades que possibilitaram dar dinamicidade para tipos que interpretava ou iria interpretar.

[172] MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem nos tempos de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; MUNIZ, Sodré. **Samba, o dono do corpo**. 2º Ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998. p. 48.

Estabelecendo contato, inclusive, com o samba malandro. Os recursos “capturados” nessa diferente realidade foram incorporados de forma variada em seu trabalho.

Ao observar as imagens dos espetáculos que Otelo participou, será possível notar uma construção estética que tem tendência a imagens alusivas a elementos pertencentes ao universo dos batuques, dos bailes de gafieira e das festas de ruas. Essa estética era fundamental para que fosse estabelecida uma atmosfera festiva e carnavalesca nos espetáculos revisteiros.

Capítulo 4 – O homem *show*

4.1 Cassino da Urca, um grande *music hall*

Em 1933, foi inaugurado o Cassino da Urca. O Hotel Balneário foi comprado por um fazendeiro e empreiteiro de estradas, o mineiro Joaquim Rolla, o qual o transformou em cassino, local de diversão que rendia muitos lucros.

Joaquim Rolla foi bem-sucedido no ramo do jogo. Além da propriedade na Urca, tinha uma sociedade no Cassino Tênis Clube, em Petrópolis, localizado na região serrana do Rio de Janeiro, o Cassino Icaraí, situado em Niterói, que ele empresariava.

> [...] construído nos anos 20, na época do surgimento dos primeiros grandes hotéis afastados do centro, o prédio que ficava no número 13 da Avenida João Luís Alves abrigava o Hotel Balneário da Urca. Com apenas 36 apartamentos, 12 banheiros e cinco vagas para carros na garagem, o hotel nunca chegou sequer perto do prestígio e da movimentação de hóspedes que se via em seus concorrentes mais diretos, os luxuosos e sofisticados Glória e Copacabana *Palace*, apesar de contar com um pedaço de praia particular[173].

Situado em um bairro nobre do Rio de Janeiro, o estabelecimento, assim como os outros de mesmo estilo, foi criado para o entretenimento. Até aqui, nada difere do que abordamos até agora. Porém, um público específico consumia os atrativos daquele lugar, as pessoas que tinham um generoso poder aquisitivo ou aquelas que contavam com a sorte no jogo. Políticos, empresários, artistas famosos, aristocratas e celebridades internacionais faziam parte da clientela do Cassino do bairro da Urca.

O Rio de Janeiro já vinha semeando havia algum tempo locais com esse perfil, nos quais o jogo era o personagem central. Outro grande cassino – não tão famoso como o da Urca –, mas que também se destacou no período como reduto da elite carioca, foi o Cassino Atlântico, localizado no bairro de Copacabana. A partir de uma crônica escrita e inspirada diretamente nele, pode-se entender não só os aspectos do Cassino Atlântico, mas de todos que eram semelhantes a ele.

[173] NORONHA, Luís. **Carlos Machado**: o teatro da madrugada. Rio de Janeiro: Relume – Dará, 1998, p. 40.

> Como no conto maravilhoso das "Mil e uma noites", o Rio elegante está vivendo noites de verdadeiro deslumbramento no Palácio encantado do Posto 6, o Cassino Atlântico.
> A atmosfera inebriante que se espalha ali todas as noites é das que mais nos transportam às searas miraculosas dos contos de fadas...
> Tudo ali é encantamento, é delícia, é prazer...
> Afigura-se-nos um painel colorido, de miragens alucinantes, transformado repentinamente em realidade, em realidade insofismável. Talvez a realidade de um sonho... mil e uma noites...
> Céu enfeitado de estrelas...
> Música bailando no ar...
> Estouros diabólicos de champanhe, acompanhados de risos ardentes de mulheres lindas...
> Eis o ambiente arrebatador do Cassino Atlântico.
> Os salões feericamente iluminados apresentam aos nossos olhos um conjunto harmonioso de mulheres belas, flores, perfume e alegria.
> A noite vai se escondendo cada vez mais em seu manto negro. As horas passam. São horas extasiantes, que voam céleres, neste tumulto embriagador de sorrisos brotados de lábios rubros que tocam silenciosos as cristalinas taças de champanhe. As horas correm e nem sequer as notamos, na volúpia indescritível que se nos empolga de viver a vida de uma maneira humana, transbordante dessa "*joie de vivre*" que vem penetrando sutilmente no âmago do mundo elegante carioca.
> É neste ambiente de luxo e distinção que se reúnem as senhoras e senhoritas representantes da nossa mais alta sociedade que, atraídas pelos magníficos "*shows"*, tornam-se frequentadoras assíduas desta inigualável casa de diversos.
> De fato são números de valor consagrado os que nossos olhos vêm presenciando numa série de noites encantadoras no Cassino Atlântico.
> Artistas de renome internacional, contratados especialmente são apresentados, deleitando-se com a sua arte e arrancando aplausos incessantes dos frequentadores do '*grill-room*' deste magnífico Cassino.
> Habilmente renovadas as decorações, bem assim como parte da construção do "*grill-room"*, sentimos que o Cassino Atlântico atingiu o ponto ideal no que diz respeito ao conforto, à elegância e à beleza.
> Com efeito, agora, mais do que nunca, o Rio está de parabéns pela nova direção dada a esse Cassino, que veio trazer ao bairro chique de Copacabana um complemento necessário à beleza magnificente com que a natureza caprichosamente a distinguiu.
> O cassino Atlântico impecavelmente instalado entre as brumas sonhadoras de Copacabana, à beira das areias brancas batidas pelo palor languido da lua, é realmente um presente de fadas, um Castelo encantado das maravilhosas e intermináveis mil e uma noites [...][174].

A partir da crônica, há bases para ter uma ideia de outro aspecto da vida noturna do Rio de Janeiro, o ambiente dos cassinos e o que neles funcionavam, além do jogo, que, por sinal, não é sequer citado no texto. É um ciclo aparentemente sem frestas para a

[174] VICTOR, Yeda. "Mil e uma noites". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 25 de março de 1939, n. 21, p. 38 e 39.

entrada do público frequentador de teatros e outros espaços de diversões localizados na Praça Tiradentes, conforme foi visto no Capítulo 3. É o círculo da classe alta, o espaço em que a abundância é comum e está ao alcance daqueles que dele fazem parte. Uma área social na qual os participantes ostentavam o luxo e as aparências, chegando a criar um universo quase utópico para aqueles que estão excluídos dele. Não é à toa que a autora ressalta que: "A atmosfera inebriante que se espalha ali todas as noites é das que mais nos transportam às searas miraculosas dos contos de fadas [...]".

Era um ambiente que satisfazia o desejo dos frequentadores de estarem conectados com parte da atmosfera do Cassino de Paris, na França. Além disso, o texto é uma boa referência para indicar as atrações diversificadas que despontavam nos cassinos e os artistas que variavam entre as vertentes nacionais e internacionais, facilitando a contemplação por parte do público, já que não precisava viajar até o estrangeiro para vê-los.

Ambientes como os dos cassinos não eram novidades. Eles se constituíam em lugares onde as pessoas podiam fazer apostas em jogos diversos, ouvir música ao vivo, degustar de cardápios sofisticados e assistir performances, *shows*, além de espetáculos de dança. Tudo isso poderia ser aproveitado simultaneamente. Espaços com essas características ecléticas já estavam em voga desde o século 18, nos quais eram apresentadas pequenas canções e cenas teatrais.

Segundo Veneziano, surgiram na França, ainda no tempo do império, casas situadas em terrenos arborizados, com palcos cobertos, onde apresentavam-se cantores e cômicos. Nesses locais, os clientes consumiam cafés e outras bebidas paralelamente às apresentações; não era cobrado o ingresso e a consumação já contemplava os serviços oferecidos nos estabelecimentos. Inicialmente, esses locais eram chamados de cafés-cantantes e, posteriormente, passaram a ser denominados de cafés-concertos. Seus nomes denotam o quanto a música, em particular a popular, tinha uma privilegiada posição. A partir dela, eram ramificadas outras formas de representação, produzindo a abertura para mostras de artistas de outras categorias. Nesse caldo, instrumentistas, dançarinos, atores e atrizes dividiam o palco exibindo seus trabalhos, os quais podiam não ter nenhum tipo de ligação entre si. Em Paris, alguns cafés ficaram muito conhecidos, movimentando os ares do entretenimento da segunda metade do século 19, são alguns deles: o Café *des Ambassadeurs*, o Café *du Midi* e o *Alcazar d'Éte*.

Como o Brasil do século 19 era muito influenciado pelos hábitos parisienses, o aparecimento de cafés aqui não tardou e, em 1850, foram iniciadas as atividades do

primeiro café-concerto no país, o Café Paraíso, que passaria a ser chamado de Folias Parisienses. Outra casa com igual aspecto que ficou muito conhecida foi o *Alcazar Lyrique*, frequentada por escritores e intelectuais como Arthur de Azevedo e Machado de Assis. Nem tão citado, com uma estrutura menor, mas muito visitado segundo Jota Efêge, foi o *Alcazar Parque*, localizado no bairro da Lapa. Por ele, passaram muitos artistas nacionais e internacionais que já tinham sido vistos no *Alcazar Lyrique*. Esse também foi testemunha de histórias interessantes, das quais puderam ser retiradas referências que contribuíram para análise da nossa discussão.

> Na noite de 3 de março de 1900, logo após o Carnaval, o Alcazar Parque, que estivera fechado por algum tempo, reabria suas portas, na Rua Teotônio Regadas no 17-A (antigo beco do império). Além do mulato Mr. Geraldo, nosso patrício, cantor cômico, de Margarita Quintana, cantora espanhola, e de Mlle. Ginetta, a grande atração da noitada de estreia era, justamente, Suzanne Leblanc. Com o concurso de uma orquestra regida pelo maestro Agostinho Gouveia, esses artistas iam proporcionar aos frequentadores do Alcazar um inesquecível espetáculo [...][175].

Conforme o texto, pode-se evidenciar que não eram apenas brasileiros, chamados por Efêge de "patrícios", que se apresentavam no Alcazar Parque, artistas de outras nacionalidades também tinham seu espaço e público. Essa presença estrangeira se tornou muito comum a partir da chegada das companhias portuguesas de revistas e dos artistas franceses que se exibiam no Alcazar Lyrique. Ela continuaria em outros espaços e grupos, como na Companhia Jardel Jércolis, na qual eram contratados artistas latinos americanos e norte-americanos. Não seria diferente nos palcos dos cassinos os quais iriam captar os aspectos do café-concerto, cabaré e *music hall*. Isso remete ao caráter múltiplo desses ciclos artísticos, refletido em todos que neles estavam envolvidos, como financiadores, empresários, técnicos, artistas e plateia.

Suzanne Leblanc, a atração tão esperada para a temporada do período, protagonizou um delicado fato que ilustrou certos aspectos dos cafés-concertos.

> Numa das noitadas do Alcazar Parque, poucos dias depois da estreia, Suzanne Leblanc ao findar a interpretação de *Lorraine*, um dos seus mais aplaudidos números, arrancou aplausos delirantes. Juntamente com as palmas entusiásticas, flores foram atiradas ao palco e, com elas, um bonito *bouquet*, que atingiu a cantora na testa e a fez cair ao solo, sangrando muito. Gerado o pânico, logo acorreu a socorrer a

[175] EFEGÊ, Jota. **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 85.

> artista um médico, o Dr. Vital de Mello, que fez os primeiros curativos.
> O acidente lamentável teve seu registro num dos jornais de então, que, sensacional, titulando a notícia *Bouquets-punhais*, assim o descreveu em sua edição de 28 de março: "[...] quando cantava a atriz Suzanne Leblanc foi-lhe atirado um grande *bouquet* cuja haste de bambu, afiada na ponta, penetrou na região frontal direita produzindo profundo ferimento".
> E o registro que começara tachando de "punhal" o apanhado de flores, já que ele envolvia uma "haste de bambu afiada na ponta", exprobrava o acontecido e pedia que a vigilância policial se fizesse mais rigorosa no Alcazar e em outros cafés-cantantes existentes.
> Refeita do acidente que a vitimou no Alcazar da Lapa, a *chanteuse* Suzanne Leblanc prosseguiu sua vida artística. Poucos meses depois, em outubro, estava se exibindo no Politeama, na Bahia, de onde, no *Correio de Notícias* de 10 do citado mês, veio, juntamente com seu nome legítimo (Eugênia Tessier), o informe de sua morte, causada, afirmava o jornal, pelo ferimento do "bouquet-punhal" sofrido em março, quando atuava no Rio de Janeiro[176].

Não é pertinente para este trabalho debater os motivos que resultaram no acidente da atriz, mas, entre a descrição dos fatos, podemos constatar o quanto os cafés eram frequentados de forma intensa, atraindo um grande número de pessoas das mais variadas classes. Efêge coloca que o acontecido suscitou o pedido de que a "vigilância policial se fizesse mais rigorosa no Alcazar e em outros cafés-cantantes existentes". Isso nos faz concluir que assim como as plateias revisteiras, as dos cafés também constituíam um aspecto heterogêneo motivando uma vigilância contínua que já acontecia. Além disso, a crônica demonstra a forma como o público se relacionava com esses artistas e as homenagens que lhes eram prestadas.

Na época do acontecimento, além da exibição de números artísticos independentes, as casas já exibiam operetas agregando outras feições para os cafés. Pois, na sua forma original, segundo Veneziano, a programação era constituída da seguinte forma: "Números 1 e 2 – Orquestra; Números 3, 4 e 5 – cançonetistas e bailarinas; Número 6 – Ginastas; Número 7 – O cantor (ou cantora) da grande voz (os divos); e Número 8 – o cômico final – uma brilhante marcha"[177]. Somente a partir do século 19 essas atrações se misturaram a outros gêneros.

Para Mencarelli, o cabaré se origina do café-concerto, sendo que, no primeiro, o ambiente era mais propício para uma crítica mais engajada. "[...] a Alemanha teve uma de suas vertentes, mais politizada e de vanguarda, bastante desenvolvida no início do

[176] Ibidem, p. 85 e 86.
[177] VENEZYANO, Neide. **Não adianta chorar**. Teatro de revista brasileiro... oba!. Campinas: UNICAMP, 1996. p. 25.

século 19, servindo de referência para vários momentos artísticos como o dadaísmo e o futurismo"[178].

Para Veneziano, cabaré e café-concerto se constituíam em espaços com os mesmos propósitos, só mudando a nomenclatura dependendo do país. A França, por exemplo, usava a denominação café-concerto. O importante é que, independente da possível diferença entre esses espaços, em ambos eram apresentadas atrações para distrair o público, com sátiras dos acontecimentos das épocas. Absolvendo outros gêneros como a opereta, eles se transformaram paulatinamente em casas no gênero *music hall*.

> Os ingleses batizaram no *music hall*, sala de música, banindo do seu nome o café como também baniram, em todos os outros países, ao suprimirem o bar do café-concerto. O título, no qual bebida e música se misturavam, dava uma ideia de teatro relativo e então ele passou a se chamar, apropriadamente, teatro de variedades. Todos os números do café-concerto, do *music hall* e do teatro de variedades são considerados atrações. Após 1900, a revista à francesa e o *music hall* inglês se equipararam. Passaram a produzir espetáculos mistos compostos por números de variedades[179].

O *Folie Bergères*, datado de 1869, localizado em Paris, foi um dos *music halls* mais famosos da história. No Brasil, também houve um *Folie Bergères*, que não foi tão exuberante e luxuoso quanto o original.

> Sob a regência do maestro Vicente Carbonell exibiam-se no Folies Bergères artistas de variedades que se mostravam, principalmente, em alegres e maliciosos números de cantos – lundus e cançonetas. De seu elenco, constantemente se renovando faziam parte (ou quase) Júlia Martins, Genário, Salvadora Del Valle, Concetta, Isolina Santori, Conchita Escuder, Carmem Paredes, Amália Myda e outros. Cada um tinha o nome precedido de um designativo: 'a endiabrada', 'a graciosa', "a mignone" [...].
> Algumas vezes, indo além das exibições de variedades, o Folies Bergères encenava sainetes, farsas, disparates etc., como fez em abril de 1901 quando apresentou o *vaudeville* Amor e Parati [...][180].

Um estabelecimento que, dentro do perfil do *music hall*, apresentava um quadro de atrações mais variadas que o café-concerto. Além de farsa, operetas curtas, sainetes – conforme foi lido na citação acima – desfilavam pelos palcos ginastas, mágicos,

[178] MENCARELLI, Fernando Antônio**. Cena aberta**. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 1999, p. 123.
[179] Ibidem, p. 25.
[180] EFEGÊ, Jota. **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007. p. 227.

pantomimas, marionetes, acrobatas, atletas, palhaços, animais selvagens adestrados, cantores e dançarinos. "É um herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos"[181].

Pode-se perceber que entre o café-concerto, o cabaré, o *music hall* e o teatro de revista, há um aspecto comum que perpassa, todos são intrinsecamente de origem popular, convergindo para uma mesma direção e encontrando-se sempre. O teatro de revista agregou características do *music hall* e vice-versa. Conforme foi discutido no Capítulo 3, a Companhia Jardel Jércolis atraiu muitas influências desse gênero, contratando um grande número de artistas, principalmente estrangeiros, das mais variadas linguagens.

Os cassinos, em especial o Cassino da Urca, acumulavam características das casas acima, sintetizando seus aspectos e preocupando-se em oferecer outros serviços, como o "jogo", além de dedicar maiores cuidados a outros setores:

> Seu esmerado serviço de restaurante, que se recomenda pela melhor cozinha do Rio, a marcante animação do '*dancing'* e as suas constantes novidades de *music hall*, são outros fatores cada qual mais expressivo, do ambiente de elegância que oferece o Cassino da Urca[182].

A construção do Cassino da Urca foi proporcional à formação de um circuito próprio, cozinheiros, garçons, motoristas de táxi, camareiras, contrarregras, artistas etc. Segundo Carlos Machado, em seu livro *Memórias sem Maquiagem*[183], muitas vezes famílias inteiras trabalhavam e moravam próximo ao Cassino. Existiam mercados, restaurantes, padarias e outros estabelecimentos comerciais que tinham essas pessoas como seus principais clientes. Grande Otelo morou na Urca durante o período de contrato com o Cassino.

Todo divertimento, apesar do cardápio variado de atrações, era encabeçado pelo jogo, que era a principal garantia de lucro para Joaquim Rolla, o qual administrava as opções de lazer da casa atraindo a clientela para as apostas.

> Tudo girava em torno do jogo, ou a "batota", como se dizia, na gíria. "Estrela" era o bom perdedor, que arriscava muito; numa mesa, para

[181] MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta**. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: UNICAMP, 1999, p. 123.
[182] **Diário Carioca**, 11 de janeiro de 1935, p. 4.
[183] MACHADO**,** Carlos e PINHO**,** Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978.

> cada ‘estrela’ invariavelmente havia uma boa quantidades de “fichinhas”, a arraia miúda, o apostador que perdia pouco, mas era assíduo[184].

Muito frequentado por embaixadores, políticos, militares, jornalistas, intelectuais, *playboys*, *socialites*, prostitutas de luxo, viciados em jogo e artistas, o Cassino da Urca continha dois salões, um próximo ao *grill*, no qual só os milionários e as celebridades frequentavam fazendo altas apostas, e outro situado do lado oposto, praticamente no outro lado da rua onde ficava o prédio. Este abria mais cedo que o primeiro e era o último a encerrar suas atividades, um salão de jogo popular, apelidado de “necrotério”, frequentado por um público com condições econômicas menos vantajosas.

> O tíquete de entrada dava direito a jantar com *show* e custava dez mil réis, o mesmo que uma entrada de cinema na Cinelândia, sendo possível trocá-lo por fichas de jogo. A tese de Rolla era a de que, começando por baixo, com dez mil réis que pareciam pagos, o apostador não parava mais. Clubes sociais e esportivos tinham descontos quando organizavam grupos para o jantar. Raramente o porteiro-chefe barrava alguém; bastava que o cliente se apresentasse usando o mínimo, isto é, colarinho e gravata para entrar[185].

Mesmo assim, não podemos igualar o perfil do público da Urca com a da Praça Tiradentes ou do Alcazar Parque na Lapa, visto que esse bairro pertencia à zona nobre, com aspectos e limites bem delimitados. Também, não podemos tomar o grupo frequentador da Urca como modelo recorrente em outros cassinos já que: “calcula-se que o Rio chegou a ter algo próximo 1.200 estabelecimentos de jogo entre os grandes cassinos e as arapucas”[186].

Ao se visualizar uma imagem (Figura 9) de um dos salões do Cassino da Urca e se atentar à disposição do espaço e acessórios (mesas, palcos, espelhos), é possível imaginar a amplitude do palco onde eram apresentadas as atrações, bem como a extensão onde eram dispostos os convidados, provavelmente aqueles que eram mais favorecidos financeiramente. Além dos dois salões de jogos, havia um *grill* e um palco com os mais sofisticados recursos da época. Esse tinha três níveis diferentes, praticáveis móveis, e uma cortina de espelhos. O salão circular do *grill* tinha capacidade para a

[184] NORONHA, Luís. **Carlos Machado**: O teatro da madrugada. Rio de Janeiro: Relume-Dará, 1998, p. 51.
[185] Ibidem, p. 41 e 42.
[186] Ibidem, p. 52.

acomodação de mais de 2.500 pessoas sentadas e também continha um ótimo serviço de ar condicionado, além de uma ótima acústica[187].

Figura 9 - Imagem do palco e do salão circular do Cassino da Urca

Atrelado aos programas das atrações artísticas, constatou-se um número significativo de casas comerciais e marcas que faziam propagandas dos serviços, prestando-os muitas vezes ao cassino. Alguns exemplos são: champanhe *Único*; carro *Hanomag*; empresa Auto Diesel do Brasil S.A; cigarro Hollywood (empresa Souza Cruz); empresa Fracalanza – objetos de cozinha; luminárias *Pannon* e uísque *Haig*, cujo *slogan* era "Nunca dar dor de cabeça". Acreditamos que, além da prestação de serviços dessas empresas, acontecia uma espécie de parceria entre o estabelecimento e o dono do produto, o qual notava provavelmente vantagens no vínculo da marca àquele lugar.

> Antecipando, de alguns anos, a civilização e o progresso mundanos do Rio, o cassino Balneário da Urca inaugurou o seu novo e majestoso *grill* construindo segundo os moldes mais avançados da arquitetura

[187] Ibidem, p. 52.

> moderna, o deslumbrante salão rivaliza pelo luxo e beleza de linhas, com os mais perfeitos do gênero, existentes no mundo. Destaca- se da realização, a abobada majestosa de onde a grande luz multicor se derrama sobre o maravilhoso ambiente [...]. A iluminação do *grill*, bem como a dos demais salões, idealizada e realizada pela *Pannon*, é um dos muitos serviços que essa empresa executa dentro de sua especialidade[188].

Além disso, notou-se no programa uma presença significativa de imagens de mulheres brancas como garotas-propagandas das marcas; muitas palavras e frases em inglês, o que mostra novamente a influência cada vez mais forte da cultura norte-americana; e um número notório de artistas estrangeiros.

Em 1935, ocorreu a temporada da cantora Raquel Meller e o programa estava organizado conforme a ordem abaixo, a qual permite construir uma ideia de como as atrações eram mais ou menos distribuídas.

> Temporada Raquel Meller
> Direção artística: Marcos de Abreu
> 1ª parte às 23 horas, 2ª parte à 1 hora
> Prelúdio: Fernando Alvarez e Linda Batista
> 1º Grosvenor House Girls
> 2º Harris Twins and Loretta
> 3º Ken Harvey
> 4º The Three Samuels and Miss Hoys
> 5º Urca Ballet
> Raquel Meller
> Direção Musical: Maestros Romeu Silva e Vicente Paiva
> Mestre de Cerimônia – Fernando Alvarez
> Cantoras de Microfone – Phyllis Cameron, Shirley Rhodes, Dorothy Wygal e Linda Batista[189]

A música tinha um papel fundamental no Cassino da Urca, assim como nos antigos cafés. Sua variação vem por meio das dançarinas do Grosvenor House Girls (Figura 10), as quais eram chamadas em épocas precedentes de coristas, além dos sapateadores norte- americanos e o trio Harris Twins e Loretta (Figura 11), os quais exibiam números cômicos e de acrobacia, com uma inclinação mais circense. Havia duas orquestras, uma responsável pelos *shows* e a outra responsável pelos números de dança.

[188] Programa do Cassino da Urca, 1935, acervo da Biblioteca Nacional.
[189] Programa do Cassino da Urca, 1935, acervo da Biblioteca Nacional.

Figura 10 - Grosvenor Girls, Cassino da Urca, 1935.

Figura 11 - Harris Twiws e Loreta, Cassino da Urca, 1935.

Em 1940, o mestre de cerimônias Fernando Alvarez foi substituído por Carlos Machado, dançarino que tinha morado em Paris, trabalhado com Mistinguett, e àquela altura estava ganhando bastante destaque pela criação da orquestra *The Brazilian Serenaders*, que passou a tocar no cassino. Machado começou a apresentar as atrações, inclusive em quatro idiomas. Nessa época, o horário dos *shows* já havia sido modificado.

> Havia dois *shows* por noite – o primeiro às nove horas e o segundo à meia-noite e trinta. Os salões de jogo abriam às oito e trinta e fechavam às três da manhã. [...] Trabalhávamos muito; eu entrava na Urca às oito e meia e nunca saía antes das três e meia da madrugada[190].

Cada *show* agrupava atrações distintas, cantores, cômicos, dançarinos, acrobatas, dentre outros.

Muitos dos artistas estrangeiros eram provenientes de apresentações na Broadway, ajudando a solidificar a imagem que o empresário do cassino, Joaquim Rolla, queria

[190] MACHADO, Carlos. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura, 1978. p.116.

propagar. “Estreiam hoje no Cassino da Urca as interessantes ‘*Francklins Girls’*, vindas da Broadway especialmente para este cassino”[191].

Porém, esse grande número de artistas internacionais não significava a exclusão dos artistas nacionais que apresentavam seus trabalhos nessa linha fronteiriça, popular nacional/popular estrangeiro. O mesmo caráter cosmopolita que encontramos nas revistas da Companhia do Jardel, percebemos aqui, só que de forma mais ostensiva e ampla.

Figura 12 - Molly Moore e Linda Baptista, cantoras do Cassino da Urca, 1935.

Figura 13 - Orquestras *Romeu Silva* e *Vicente Paiva*, em destaque o Mestre de Cerimônia Fernando Alvarez, Cassino da Urca, 1935.

4.2 Casamento de preto

Seguindo a regra de contratação de artistas estrangeiros, em 1939, o Cassino da Urca contratou a atriz, cantora e dançarina Josephine Barker para uma temporada. A artista, já conhecida no Brasil desde a década de 1920, era uma das grandes vedetes do

[191] **Diário Carioca**, 7 de março de 1935, p. 1.

music hall francês na época – tendo trabalhado no Cassino de Paris. Como já foi dito, essa norte-americana conquistou a simpatia do público europeu, alcançando a posição de um dos principais ícones dos gêneros ligeiros no período. De forma contínua ela atuou em revistas, cafés e cabarés.

Grande Otelo depois da bem-sucedida atuação na temporada de *No Tabuleiro da Baiana* em 1937, continuou a realizar apresentações com Déo Maia no Rio de Janeiro, São Paulo, Argentina e Uruguai. Formando uma dupla com a atriz, eles levavam principalmente as duas cenas que ficaram famosas e que tinham a música *No Tabuleiro da Baiana* e *Boneca de Pixe*. Esta última com o título original de *Namoro de Preto*[192] e a autoria de Ary Barroso e Luiz Iglesias. Otelo, em seu depoimento ao Programa Roda Viva, em 1987, destacou a parceria com Déo Maia como sendo um trabalho de entendimento mútuo em que os dois não precisavam arquitetar muitas estratégias de improviso, pois elas eram idealizadas e realizadas no tempo real da cena.

A dupla foi convidada em 1938 pelo empresário do Cassino da Urca para realizar um ciclo de apresentações na temporada de carnaval daquele ano. Segundo as informações levantadas em depoimentos do ator e no livro de Sérgio de Cabral, Grande Otelo e Déo Maia eram responsáveis pelos números de cortina. Assim, os parceiros geralmente comentavam fatos engraçados e conhecidos da época. Eles repetiram as interpretações dos tipos que apresentavam na Companhia Jardel Jércolis, exibindo para a plateia da Urca duas personagens relacionadas ao universo popular carioca – particularmente, a atmosfera que rodeava os batuques, as festas e o cotidiano das pessoas que dele faziam parte.

Após o ciclo de apresentações de 1938, Otelo ficaria mais de um ano sem voltar a se apresentar no Cassino devido a desentendimentos com o dono do estabelecimento[193]. Em junho de 1939, Luiz Peixoto o convidou para participar do quadro que estava dirigindo e do qual Josephine Baker seria a protagonista. A cena segundo a concepção de Peixoto era intitulada *Casamento de Preto*. Baker fez o papel da noiva e Otelo representou o noivo. Além dessas duas personagens, havia os convidados e os músicos da festa completando mais ou menos um elenco de 12 a 14 pessoas, todas negras. Dentre os músicos estavam nomes conhecidos como Heitor dos Prazeres, Geraldo Pereira e Armando Maçal. Desde o ano da inauguração, pela primeira vez, no palco do Cassino da Urca, encenaria um elenco totalmente composto por artistas negros.

[192] Programa Roda Viva, em 1987.
[193] Cf. CABRAL, 2007.

> Josephine Baker foi um dos momentos mais importantes da minha vida. Porque quando eu trabalhei com Josephine Baker no Cassino da Urca, trabalharam mais 12 outros negros, em um cassino onde eu entrava pelas portas do fundo porque não podia entrar pela porta da frente. Negro não entrava na porta da frente. E quando o negro foi contratado para trabalhar no palco, isso pra mim foi um orgulho muito grande [...][194].

Além da grande problemática levantada por Otelo neste depoimento a respeito das limitações sobre as quais o trabalhador negro, em particular o artista negro, era submetido, foi possível perceber a satisfação do ator em comungar cenicamente com um grupo de pessoas que passavam por questões semelhantes às dele. Isto tudo evidenciado num período em que o samba, prática fermentada na classe pobre e negra, estava sendo positivado pela sociedade brasileira, especificamente, a intelectualidade e a administração vigente. O que nos faz ir ao encontro de duas questões. A primeira relacionada à marginalização que esse grupo sofria ocultada por uma falsa propaganda de harmonia social, e porque não dizer aqui racial, que era vinculada no período, por meio dos sambas apologéticos nacionalistas, presentes nas revistas e no meio radiofônico conforme vimos no Capítulo 3. A segunda relacionada ao espaço que o cassino, simbolizado pela elite, abria a esse mesmo grupo permitindo que ele exibisse seus batuques, suas danças e parte dos seus hábitos. Acreditamos que esse espaço estava aberto, mas até certo ponto, ou seja, até o momento em que o *glamour*, o anseio e a forma de ver a vida da plateia não fossem contrariados. Havia o que era devido mostrar e o que era cômodo de ser assistido. Um grupo de negros em cena de forma caricata e tipificada.

Mas como já vimos, a tipificação está dentro de um determinado tipo de sistema cênico em que o improviso, a sátira e a alusão também estão presentes. Este sistema correspondente à revista e a outros gêneros ligeiros possibilitam ao intérprete uma certa autonomia cênica que abrem pequenos espaços para dizer de forma sutil o que a plateia não quer ouvir.

A chegada de Josephine Baker ao Rio de Janeiro causou uma significativa movimentação na imprensa e no meio artístico carioca. Como nas ocasiões precedentes em que esteve aqui, assim como outros artistas negros, a comparativa entre os artistas brasileiros e os estrangeiros foi suscitada, supervalorizando as habilidades do segundo

[194] Programa Roda Viva,1987.

grupo. Todavia, dessa vez houve uma necessidade, talvez pela proposta cênica de Luiz Peixoto, em aproximar e relacionar a atriz ao mundo das práticas afro-brasileiras. Sendo que essa ideia parece ter sido sustentada pela própria artista que fez questão de se aproximar mais desse universo.

> Foi no terreiro de "Mãe Adédé", que Josephine Baker viu a macumba. Defronte ao santuário, a "Venus de Ébano" ouviu os cânticos e as invocações. Naquela noite a filha do Harlem presenciou com os seus próprios olhos os "pontos" sagrados, os transes dramáticos e as estrepitosas libertações dos "crentes", debaixo dos influxos poderosos das entidades do céu negro. E ali, no meio daquela massa enorme de povo, diplomatas, artistas, músicos, banqueiros, juristas, a mulata caiu no batuque.
> Foi um delírio! A curiosidade popular alcançou extensões imprevistas, levando a Ramos figuras de todas as classes sociais. E muito antes da hora marcada para a presença da "*star"*, o terreiro de "Mãe Adédé" já apresentava feição surpreendente, pela multidão que se comprimia em torno, ávida de assistir às invocações sagradas[195].

Segundo a íntegra do artigo, a visita de Baker ao terreiro de Mãe Adédé(Figura 14) em Ramos, parece ter se constituído num grande acontecimento que mobilizou a comunidade local e pessoas de outros grupos sociais (intelectuais, *socialites*, artistas) – transformando o ritual do candomblé em um espetáculo. Houve a cobertura da rádio Tupi com a presença de Ary Barroso, o qual pediu a mãe de santo do local que pronunciasse algumas palavras antes de iniciar os trabalhos. Para a atriz parece ter sido uma espécie também de trabalho de campo, já que em *Casamento de Preto* ela cantava em Português e dançava um ritmo relacionado a tal universo.

[195] PIRES, Júlio. "Josephine dançou na Macumba", **O Cruzeiro,** Rio de Janeiro, 08 de julho de 1939, no 36, p. 27.

Figura 14 - Josefhine Baker
no terreiro de Mãe Adédé, 1939.

O repórter Edmar Morel da revista *O Cruzeiro* presencia um ensaio (Figuras 15, 16 e 17) de Josephine Baker com Grande Otelo e sambistas do morro, entre eles: Heitor dos Prazeres. A descrição desse momento feita pelo jornalista, apesar de fazer algumas colocações preconceituosas, como a forma pejorativa em que se refere ao Otelo, nos ajuda a construir a relação cênica adotada pelos intérpretes que compunham *Casamento de Preto*.

> Josephine está no Brasil, no meio dos sambistas famosos, seus irmãos de cor e de raça. E a negra do Harlem, essa fábrica de "*blue*", está sentindo as praticas afro-brasileiras, tão opulentas de sugestões e sempre fascinantes motivos de atração e estudos. Josephine anda louca pelo samba. O seu corpo esbelto, à luz dos refletores, faz meneios de serpente. É o ritmo do samba empolgando a negra que não conhecia a favela. E os sambistas, fartos de "Os teus cabelos não negam" estão cantando *"Jê t´aime"*.
> O mundo virou. Está perdido...
> Josephine entusiasmada pelo samba e os nossos sambistas, até o "Caruso da Saúde", aprendendo francês.
> - *Merci, Madame*[196]

[196] MOREL, Edmar. A sambista Josephine Baker. In: **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1939, n. 35, p. 8.

Evidencia-se uma mistura de idiomas e dos ritmos. Estes interligados no corpo de Josephine Baker que agrega ao seu registro, sustentado pelos ritmos norte-americanos, o samba. O jornalista teve um discurso apoiado numa visão exotizada das práticas negras. Porém, essa exposição de ponto de vista nos sugere uma explicação limitada. O ensaio condimentado pela dança e pela música inscrita no samba propõe uma relação distinta da encontrada em textos dramáticos que contemplam as relações das classes favorecidas. A forma de comunicação entre os participantes é sustentada pelo batuque. Ele parece ter indicado a pausa, as nuances da fala, os movimentos corporais e os improvisos – dialogando com os atuantes da cena, músicos, dançarinos e atores. "[...] o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o individuo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência"[197].

Se Josephine Baker parecia entusiasmada com o som do momento, não era apenas porque ela estava envolvida inconscientemente com o ritmo, mas também pela consciência em relação à proposta da cena. *Casamento de Preto* indica literalmente a abordagem de uma cerimônia universal, a união matrimonial numa classe social específica: a pobre e negra. Prosseguindo com as informações sobre as composições que foram cantadas e interpretadas na cena, entendemos que mais do que uma reprodução fixa ou inalterável do universo dessa classe é a forma dinâmica como ela dialoga dentro de si mesma e com os grupos ao seu redor. Essa dinamicidade já encontrada nas letras das músicas foi reforçada pela variedade de graduações vocais, manejos corporais e improvisos que os intérpretes cederam a cena. Neste caso específico, com exceção de Josephine Baker e conforme dados contidos no próprio artigo, os participantes da cena já eram criados na classe social o qual eles estavam representando e se não eram, tinham certo contato ou conhecimento, como era o caso de Grande Otelo.

Mais adiante o jornalista acrescenta:

> Naquela sala, todos se falam e poucos se entendem, Josephine canta *Boneca de Pixe* e, os negros, alheios ao compasso da batuta do Heitor dos Prazeres, o demônio dos terreiros cariocas, estão de olhos arregalados nas pernas das *girls*. O "Grande Otelo", o negro mais feio do mundo e um grande artista, está no mundo da lua.
> - *E'* muito *bien joli*...
> "Henricão", não compreende o francês de Benedicto e retruca:
> - Prá cima de moi...
> O maestro grita:
> - Atenção.

[197] SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998, p. 19.

- Um, dois, três.
As cuícas roncam e dos tambores saem ritmos estranhos. E o coro começa:
Nego quando cava
Nego quando canta
Nego quando pula
Nego quando toma
Nego quando grita
Nego quando dança
Nego quando brinca
Nego quando zomba

Sente gana de chorá

Nego quando cresce
Nego quando luta
Nego quando corre
Nego quando sobe
Nego quando desce
Nego quando veste
Nego quando morre

Nego pena sem pará

Os batuques transformam Josephine Baker. Os ritmos veementes e dominadores empolgam a estrela de fama universal.
E quando "Henricão", levanta as mãos para os céus, chamando pelo "Pai Santo", Josephine transfigurada de sua sensibilidade é uma cabocla.
E canta:

Nego pondo ponta em Umbanda
Ginga tonto bomba em Umbanda
Nego ponta ô

Nega nua nua em Umbanda
Toma benção lua em Umbanda
Sampa Nua ô

O batuque cada vez mais forte vai vencendo a maravilhosa negra. Os seus pulos vão diminuindo e a voz morrendo suavemente. O batuque atinge o momento culminante. Josephine vacila e estonteia. Os sambistas fazem roncar desesperadamente as cuícas e batem com toda força nos tambores. Josephine é tomada em transe e cai ao chão.
E os negros cantam em surdina:
- Nega nua nua em Umbanda
- Toma benção lua em Umbanda
- Samba nua ô –
E o coro vai morrer bem longe.
Josephine Baker recebeu o diploma de honra da macumba[198].

[198] MOREL, Edmar. "A sambista Josephine Baker". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro 1 de julho de 1939, n. 35, p. 08, 12 e 60.

Apesar de o autor colocar que na sala 'todos se falam e pouco se entendem', acreditamos que aconteceu o contrário. O entendimento aconteceu por meio de uma conexão entre os participantes da cena, ocasionando um encontro de diferentes registros corporais e facetas cômicas, por parte de Grande Otelo e Josephine Baker. A conectividade foi permitida pela síncopa. Para ampliarmos a discussão sobre esse aspecto, recorreremos ao ensaio sobre o samba do pesquisador Muniz Sodré, que pontua que muitos autores suspeitam que a síncopa (elemento presente em músicas consideradas negras como o samba), não é originário da África, mas sim uma especificidade musical comum entre as músicas afrodescendentes em países como os Estados Unidos, os localizados no complexo Caribenho e o Brasil.

Sodré explica que síncopa é: "[...] a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que no entanto repercute noutro mais forte"[199]. A sincopação, assim, seria o ponto de encontro entre diferentes ritmos, como por exemplo, o *jazz* e o samba.

> De fato, tanto no *jazz* quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta no apelo da síncopa. Sua força magnífica compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço[200].

A conexão de Josephine Baker com o cosmos melódico do samba ou especificamente com a energia cênica do seu parceiro, Grande Otelo, foi possibilitada por esse "impulso provocado pelo vazio rítmico" presente no seu registro corpóreo composto pelo *jazz*, blues e outros ritmos negros que a artista já conhecia. Já Otelo era familiarizado com o samba carioca e tinha em seu arquivo corporal as vivências do efeito da sincopação brasileira que Baker estava conhecendo.

[199] SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998. p. 11.
[200] Ibidem, p. 11.

Figura 15 - Grande Otelo fazendo “Boca de Flor” para Josefhine Baker, 1939.

Figura 16 - Josefhine Baker junto com músicos, 1939.

Figura 17 - Grande Otelo e Josefine Baker atuando, 1939.

Apesar de um universo festivo e carnavalizado, o que os componentes cantaram foi uma música que explanava as dificuldades de ser um homem negro ou uma mulher negra no Brasil. A festa e a eletricidade do ritmo é via de comunicação de insatisfação e denúncia. É possível que isso tenha se propagado para cena.

O desenrolar faz parecer que a apresentação está sendo tomada por uma força sobrenatural, verificamos alusão a isso na própria música, “Nego pondo ponta em Umbanda/ Ginga tonto bomba em Umbanda/ Nego ponta ô/ Nega nua, nua em Umbanda/ Toma benção lua em Umbanda/ Sampa Nua ô”. É importante ressaltar que essa mesma música foi cantada no dia da visita de Josephine Baker ao terreiro de Mãe Adédé.

A descrição do ensaio nos remete a indissociação, colocada por Sodré, entre música, dança e sentido mítico presente nas culturas tradicionais africanas, em que há um relacionamento dialético entre todas as linguagens. As práticas religiosas afro-brasileiras e as manifestações ramificadas dessas práticas poderiam ser consideradas

como formas de infiltração desta cosmologia, dessa forma de ver o mundo, dentro do nosso país que é ocidentalizado.

O texto não indica o lugar em que ocorreu a vivência. Podemos chamar de cena ou esquete, pois existe um início, o desenlace e clímax.

Não há confirmações documentais de que a letra da música tenha feito parte do quadro *Casamento de Preto*, mesmo constando no artigo que se trata de um ensaio. Segundo Cabral, as músicas que seriam cantadas na cena eram *Bruxinha de Pano*, composição de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, além de *Boneca de Pixe*, cujos autores já foram citados anteriormente[201]. Como no mundo dos gêneros ligeiros as agregações de novidades eram constantes, podendo um dia de apresentação ser diferente do outro e respeitando o aspecto efêmero do teatro, não podemos excluir a ideia que a composição acima tenha sido introduzida na cena em algum momento, mesmo sendo apresentada para uma platéia como a do Cassino da Urca. O que nos instiga a tentar identificar os recursos utilizados pelos atuadores para que a proposta fosse bem recebida. Em outra via, podemos supor que ao longo da temporada do esquete (não conseguimos localizar o período exato) a letra possa ter sido excluída do trabalho pelo seu caráter contestatório. De qualquer forma, esse momento participou do processo, daí houve o interesse em tê-lo abordado como mais um elemento auxiliar para a nossa discussão.

A música *Boneca de Pixe* já tinha sido interpretada por Otelo, na revista *No Tabuleiro da Baiana*. No Cassino da Urca, o ator apresentou o número com Josephine Baker, seguindo, mais ou menos a mesma indicação que tivera quando fazia dueto com Déo Maia.

Ele Venho de longe com os meus calos quente
Quase enforcado nesse colarinho
Venho empurrando quase toda gente
Prá ver meu benzinho, prá ver meu benzinho

Ela Nego tu veio quasí num arranco
Cheio de dedo dentro dessa luva
Diz ditado que nego de branco
É sinal de chuva! É sinal de chuva!

Ele Da cor do azeviche, da jabuticada
Boneca de pixe, é tu que me acaba.

[201] CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, Uma Biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 75.

Os dois Sô nega de gosto, ninguém me disfruta.
A muito branco que gosta de fruta.

Ela Tem português assim nas minhas águas
Que culpa eu tenho de ser boa mulata
Nego, si tu aborrecer as minhas mágoas
Eu te dou a lata, eu te dou a lata.

Ele Nega danada tu não me falseia
Si tu me enfezar vai haver folia
Eu te sapeco um rabo de arraia
Quebro a padaria, quebro a padaria[202].

As gírias da classe do casal são colocadas na composição tentando demonstrar como ambos se comunicam entre si, no seu próprio universo. "Sô nega de gosto/ Tem português assim nas minhas águas/ Eu te dou a lata/ Nega danada tu não me falseia/ Si tu me enfezar vai haver folia/Eu te sapeco um rabo de arraia". São formas coloquiais da época que denotam satisfações, insatisfações, consciência da condição e ameaças caso ele, o homem negro, seja trocado pelo outro, branco e europeu. Ela, a mulher, tem a consciência da atração que exerce e a usa a seu favor tanto para manter o homem desejado por perto ou para indicar que, por ser uma "boa mulata", pode consegui facilmente um relacionamento extraconjugal com um homem branco. É interessante pontuar as referências sobre a pele negra. Ao mesmo tempo em que se exalta a sua cor comparando ao azeviche ou a jabuticaba, na mesma estrofe fica evidenciada a diminuição fazendo uma analogia ao pixe. Essa ambiguidade de visões seria uma presença em outras composições como *Os teus cabelos não nega,* de Lamartine Babo e Irmãos Valença. Um olhar bastante compatível para a particular problemática racial brasileira em que a afirmação aparente e a negação subjacente caminham juntas.

Grande Otelo repetiu esse número muitas vezes ao longo da sua carreira com diferentes *partners*. Foram algumas delas: Déo Maia, Josephine Baker, Elizete Cardoso, Virgínia Lane e Betty Faria. Felizmente, foi possível ter acesso às imagens em vídeo das apresentações dele com as duas últimas artistas citadas. A primeira, com a ex-vedete Virginia Lane, fez parte de um quadro especial no Programa Fantástico (TV Globo) em 1973[203]. Com a atriz Betty Faria, a gravação foi realizada em 1979[204], produzida para o

[202] ANTUNES, Delson dos Santos**. O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277 fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996. p. 240 e 241.

[203] Dueto entre Grande Otelo e Virginia Lane, cantando *Boneca de Pixe*, parte do programa Fantástico,

Programa Brasil Pandeiro. Um aspecto comum às duas performances é que Grande Otelo introduz elementos extras à composição, como a expressão: "Oh nega, vamo saravá"[205]. Na cena apresentada com Virgínia Lane, existe um diálogo mais consistente, improvisado por ambos os atores.

> Ela – Nego, tu sabe, a nossa vida vai melhorar a bessa
> Ele – Claro que vai melhorar, eu agora tô trabalhando, tô no mobrá, tô aprendendo a estudar...
> Ela – Mas, tú falta me ensinar muita coisa, viu nego...Tú não sabe que vai melhorar porque... você conhece o seu Mané lá do armazém?
> Ele – (desconfiado) O que é que tem?
> Ela – Ele franqueou tudo pra nóis agora, sabe.
> Ele – Por causo de quê?
> Ela – Ah! Por que eu comecei a falar com ele das coisas, que tudo vai baixar sabe...
> Ele – Ah, então quer dizer que seu Mané é um bom homem, não é?
> Ela – é... que eu posso voltar quantas vezes quiser...
> Ele – Seu Mané... tá bem...seu Mané é um homem correto, eu gosto até dele.
> Ela – humm... não é só pra eu voltar não, ele disse que feijão em casa não vai fartá não, e não é só ele não...
> Ele – Peraí! E quem é mais?
> Ela – São todos os armazém do bairro, que disse que nóis merecemos, que somos uma família descente...
> Ele – (preocupado) Tudo de português?
> Ela – Tudo nego... Por causa disso nego (começa a cantar)
> Tem português assim nas minhas asas
> [...]
> Eu te dou a lata
> Ele – Ai! Zanguei
> "Não me falseia oh mulher canalha
> [...]
> Eu te sapeco o rabo de arraia
> (Executa um rabo de arraia, golpe de capoeira, o qual é repetido três vezes pelo ator)[206].

---

exibido em 1973 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=3wnu8OEYwGY&feature=player_embedded#> Acesso em 05 de outubro de 2010

[204] Dueto entre Betty Faria e Grande Otelo, cantando *Boneca de Pixe*, parte do programa Brasil Pandeiro, exibido em 1979. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=iLS1EiGmIOIok >Acesso em 20 de maio de 2010.

[205] Segundo o Novo Dicionário Bantu do Brasil, essa expressão é uma saudação umbandista significando "Salve!", seria uma espécie de bantuização do português: salvar, saudar. Ver em LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. RJ: Pallas, 2006.

[206] Diálogo transcrito pela autora deste trabalho, extraído do Dueto entre Grande Otelo e Virginia Lane, cantando *Boneca de Pixe*, parte do programa Fantástico, exibido em 1973 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=3wnu8OEYwGY&feature=player_embedded#> Acesso em 05 de outubro de 2010

Os gestos, os movimentos, a voz, os trejeitos faciais cômicos exibidos por Otelo são mistos de um homem capoeira, de um trabalhador do morro e de um moleque. A forma como o artista maneja os elementos característicos de cada um desses tipos nos leva a perceber que a construção da personagem para a cena não se constituiu em um tipo malandro comumente conhecido, pisado macio e fala pernóstica, mas evidencia a criação de um tipo substanciado por outros. Com autonomia, o ator cruza todos eles, selecionando o que cabe para cada momento da cena.

Porém, sem dúvida, o ritmo da composição de Ary Barroso e Luiz Iglesias tem um papel orientador em todo esse processo. O samba parecia conduzir a dinâmica de Otelo em ambas as performances (tanto com Virgínia Lane quanto com Betty Farias), lembrando, em minuciosos movimentos, a ginga típica de um ritmista de escola de samba. Isso converge com a ideia levantada por Sodré:

> [...] a verdade é que o samba, ainda hoje dançado em festas populares ou em rodas (não-religiosas) realizadas em terreiros da Bahia, conserva traços do que poderia ser um mimo drama (grifo nosso): gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante[207].

Atrelado a isso tudo há ainda o discurso verbal cômico que é elucidado pela utilização atualizada de falas populares que no primeiro momento aparentam um discurso ridículo sobre si mesmo, mas se observado com atenção gera uma grande quantidade de perguntas sobre quem é e o que é o ridículo.

Após *Casamento de Preto*, Grande Otelo ganhou muitos créditos frente à plateia e a diretoria do Cassino da Urca. A partir de 1939, passou a ser convidado com mais frequência para realizar apresentações na casa sendo contratado posteriormente como artista permanente. Lá se tornou o homem do *show*, o cômico das piadas engraçadas, o imitador de artistas, o ator das paródias.

4.3 Uma curiosa aposta...

[207] SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998. p. 30.

Em 1940, Carmem Miranda retornava ao Rio de Janeiro pela primeira vez depois de mais de cinco anos morando nos Estados Unidos. A cantora realizou *shows* no Cassino da Urca, sendo o primeiro recebido friamente pela plateia. Um segundo *show* foi criado para a cantora na tentativa de reverter os males do primeiro, a direção estava sob a responsabilidade de Luis Peixoto. Nesse, Carmem Miranda cantou a música *Bruxinha de Pano* de Ary Barroso e Luis Iglezias e teve como parceiro de dueto, Grande Otelo que já nesta época dividia os trabalhos na Urca com a sua atuação no rádio, teatro de revista e cinema. Durante quase sete anos ele foi o artista fixo do Cassino, não restringindo apenas suas apresentações ao local. Junto com outros artistas do elenco da Urca, ele se apresentava em cassinos e hotéis empresariados por Rolla, além de viajar pelo Brasil realizando apresentações em festas e encontros[208].

O Cassino da Urca parece ter sido para o ator um local onde ele se firmou como um artista de todas as plateias. Otelo estava disposto a fazer rir tanto o público popular da Praça Tiradentes, como o público economicamente favorecido do Cassino. Usando, assim, artifícios e readaptações.

A rotina de trabalho na Urca funcionava de forma dinâmica. Eram levados aos palcos, *shows* e esses podiam se constituir em atrações diversas como: duetos, apresentações de grupos musicais, apresentação de corpo de baile, além de exibições de cômicos com as suas imitações, piadas e comentários satíricos sobre os acontecimentos. A sátira e a crítica continuaram em cena, mas com ressalvas e recursos sutis para se expressarem, já que muitos políticos frequentavam o ambiente.

Otelo se dedicou também a fazer paródias e imitações de outros artistas. Não conseguimos obter a quantidade exata de quantas caricaturas vivas ele construiu lá, mas eis aqui algumas das celebridades que serviram de alvo para os seus trabalhos cômicos: as vedetes Josephine Baker (Figura 18) e Mistinguett (Figura 19); os cantores Pedro Vargas (Figura 20), Carlos Gardel e Jean Sablon ; além da francesa, Luciene Boyer .

[208] Cf. CABRAL, 2007.

Figura 18 - Grande Otelo, de Josefhine Baker, 1940.

Figura 19 - Mistinguett

Figura 20 - Pedro Vargas

O recurso da imitação exige do cômico uma capacidade para a captação de aspectos peculiares e repetitivos do sujeito que ele imita. A forma de manuseio dessas particularidades define o resultado do trabalho. Esse estilo provoca o riso porque o

imitador extrai da pessoa o foco e os gestos que se repetem de forma automática e rígida, contrários à fruição contínua dos movimentos. "Essa inflexão da vida na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso"[209]. Não foi possível ter acesso às imagens em vídeo de alguma imitação de Grande Otelo, mesmo na fase posterior ao seu trabalho no Cassino da Urca. Assim, resolvemos verificar o registro de algumas performances de dois artistas que ele imitou: Carmem Miranda e Pedro Vargas, para tentar construir uma ideia mais aproximada do seu trabalho neste campo.

O mexicano Pedro Vargas foi considerado O Tenor da Américas. Cantava boleros e tangos românticos com sua voz de tenorino. Algumas músicas ficaram muito famosas na sua interpretação como *Mujer*, e o bolero *Esperame en el cielo,* do compositor porto-riquenho Francisco Lopez Vidal. Vargas tinha um desempenho introspectivo, sem muitos exageros e sorrisos. Sua interpretação como cantor era cercada de melancolia, a qual era aglutinada com seu tipo vocal, o de tenor. Essas características se repetem nos vídeos[210] aos quais tivemos acesso. Sendo elas possivelmente, as eleitas por Otelo quando imitava o cantor. Além de cantar em espanhol, fato que aumentava a comicidade da imitação, pois os próprios sotaques da língua implicam em uma certa repetição que se faz cômica, principalmente quando é usada por uma pessoa que não a tem como idioma nativo. A próxima citação nos ajuda a ter uma ideia de como era o trabalho de Otelo na imitação de Pedro Vargas:

> Há um intervalo na entrevista. O Grande Otelo é chamado para representar no primeiro *show* da noite. E eis que o nosso entrevistado vai para o palco. O que sucede então é indescritível. Como se um demônio de alegria tivesse saltado subitamente no meio do salão, espoucam gargalhadas por todos os lados. Não gargalhadas de quem ri porque está pagando para se divertir, mas gargalhadas sinceras, gargalhadas causadas por um verdadeiro espetáculo surrealista. Os espectadores ficam presos àquele descomunal par de beiços que aumentam cada vez mais, àqueles dois círculos alvinegros que fazem às vezes de olhar, aquela voz que se quebra nos mais diversos tons, àquele esquisito corpo que assume as mais diversas poses. Grande Otelo domina. Domina com um absolutismo de dar inveja a qualquer um dos mais truculentos ditadores.
> - *Señoras e Senõres. Voy a cantar para ustedes uma cancion que por cierto les agradará muchissimo. Es uma cancíon muy bonita de Juan José Pancho Villa de Cucaracha, intitulada "Vol...Verás*!"...
> O público ri antes mesmo de Otelo começar a cantar. A voz e a figura de Pedro Vargas apossam-se subitamente do petulante negrinho, que

[209] BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 25.
[210] Ver a lista em referências videográficas.

> com o microfone na mão domina toda a assistência. A imitação de Pedro Vargas é perfeita. Os bis e as palmas coroam o sucesso da interpretação. E começa então o desfile de Jean Sablon, Lucyene Boyer e outros astros internacionais que nunca receberam certamente tantos aplausos[211].

Na época que Grande Otelo começou a imitar Carmem Miranda, a artista já era um fenômeno consolidado no exterior. Com seu figurino colorido, seus balagandãs e seus turbantes de frutas, já desfrutava de fama nos Estados Unidos participando de espetáculos na Broadway e no cinema Hollywoodiano. As músicas que a artista dançava nos filmes pareciam ser um misto de samba com ritmos do Caribe, como rumba e mambo. Carmem valorizava muito a expressão dos braços, de forma graciosa, no intuito de exibir as joias da sua baiana, personagem que ela interpretou durante quase toda a sua carreira. Seus olhos estavam sempre em movimento, como se acompanhassem o caminho percorrido pelos seus braços.

Acreditamos terem sido essas duas especificidades captadas por Otelo para compor a imitação que começou por meio de uma brincadeira.

> Uma vez, brincando com os colegas, vestiu-se de baiana e imitou Carmem Miranda. Carlos Machado, que atuava todas as noites como maestro da casa, embora não tivesse a menor ideia do que fosse uma nota musical, sugeriu imediatamente que a imitação fosse feita todas as noites. [...] A música do repertório de Carmem que Otelo escolheu para cantar foi "Voltei pro Morro" (Vicente Paiva e Luiz Peixoto), que mereceu dele uma versão para o inglês absolutamente maluca, com a inclusão, inclusive de gírias da moda[212].

A ideia de cantar uma versão em inglês de uma música brasileira converge com o fato de Carmem Miranda cantar também em inglês em filmes americanos. Isso nos parece ser uma alusão utilizada pelo ator a essa questão. Há ainda um detalhe importante a ser pontuado que é a questão do travestimento que Otelo utilizava não só para a imitação de celebridades femininas, mas para interpretar tipos femininos nos *shows*. A fantasia ou o traje, como mesmo explicou Bergson, está relacionado com o contraste que vai de encontro tanto a moda da época como à pessoa que a está utilizando.

---

[211] SILVEIRA, Joel; WAINER, Samuel. "O Grande Othelo não tem culpa". **Diretrizes**, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1941, p. 13.
[212] CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, Uma Biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 83.

No filme *A dupla do Barulho*, dirigido por Carlos Manga em 1953, há uma cena que exemplifica muito bem essa faceta cômica do ator. Otelo interpretou Tião, um ator de revistas e números cômicos. Ele tem como parceiro Tonico, interpretado pelo ator Oscarito. Em uma das apresentações realizada pela dupla, Tião travestido de mulher, com uma peruca loira, maquiado de pó facial branco, com uma meia de pele preta e com o bigode à vista disputa a atenção de Tonico com Sílvia – personagem de Edith Morel que faz um número de balé. Grande Otelo parodia Sílvia, satirizando com a graciosidade feminina e cantarolando de forma variada a música de fundo da cena. Ao contrário de dançar balé, símbolo aristocrata e branco, ele caminha como uma cabrocha de escola de samba, com uma significação popular e negra. Ao final da cena, o Pinguim prefere a mulher interpretada por Tião.

Assim, a partir desse exemplo, podemos ressaltar duas questões já colocadas acima, o contraste estético é substanciado pelo bigode à mostra do ator evidenciando ali que se trata realmente de um homem interpretando uma mulher. O ator, como articulador, manuseou um conjunto de características gerais femininas, sem aprofundamentos psicológicos. Porém, ao mesmo tempo em que esse conjunto pode pertencer à classe pobre e negra, há uma espécie de arremate – a peruca loira e pó facial branco – utilizado também pelo intérprete. Nesse caso, contraste, forma e sátira estão associados de forma latente.

Acreditamos que no Cassino da Urca Otelo pode ter expandindo sua veia cômica de forma eloquente, acumulando um cabedal interessante de trejeitos cômicos faciais e corporais que ficariam conhecidos para gerações posteriores, como a nossa, por meio dos seus trabalhos no cinema. Nesse campo, notamos uma heterogeneidade no trabalho do ator que procurava perpassar pela comicidade e pelo drama. Assistindo ao filme *Rio Zona Norte*, produzido em 1957 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em que ele interpretava um compositor de sambas do morro, inspirado no artista Zé Kéti, percebemos mais diretamente a atuação do ator na linha dramática.

No entanto, desde as primeiras fases de sua carreira, verifica-se uma preocupação do ator em ser conhecido como um intérprete de dramas, insistente na ideia de que não queria ser lembrado por apenas saber fazer rir. Curiosamente, é no Cassino, local em que Otelo trabalhava para fazer as pessoas rirem e se divertirem, que o ator comprova o quanto a linha entre fazer rir e fazer chorar era bastante tênue para ele. Assim, finalizamos esse tópico com a seguinte passagem extraída da sua entrevista concedida à *Revista Diretriz*, em 1941:

> - Parece-nos Otelo que será melhor para você continuar fazendo o público rir. Só a sua presença no palco já desperta risos...
> Otelo insiste que não. Chegará a hora em que fará o público chorar. E daí nasceu a curiosa aposta entre o repórter e o entrevistado. Desde que manifestava tamanha confiança em sua capacidade de dramatização porque não experimentava Otelo o público ali mesmo? A hora do segundo *show* se aproximava, cabia-lhe cantar o famoso tango "Mano a Mano", que todas as noites ele transformava numa engraçadíssima paródia, extraindo da melodia sentimental e dos versos românticos todo o ridículo que neles se encerrava. Por que não experimentava cantar sério "Mano a Mano"?
> Otelo aceitou o repto. Expunha-se a uma multa da direção artística. A um fracasso perante o público que poucas horas antes o aplaudira. Mas o negrinho tem audácia.
> E quando ele ressurgiu no palco começamos a nos arrepender da aposta. Para que fazê-lo correr um risco desnecessário? As gargalhadas que saudaram sua entrada aumentaram nossa ansiedade. Mas o negro não se intimidou. Ninguém sabia o que ali se passava. A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo estranho se passava. Otelo cantava diferente. E um impressionante silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais trágico, interpretando o tango com toda a languidez e com toda a melancolia de uma Libertad Lamarque. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, em seus olhos brilhavam lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Otelo já ganhava em sua vida artística[213].

4.4 A interpretação malandra de Otelo

O ator para Grande Otelo era como um diamante bruto a ser lapidado ou como uma cachoeira violenta que se tem que dominar para gerar energia[214]. Essa cachoeira violenta, o material de trabalho do ator, pode ser interpretada por inúmeras vias. Seja a que tem a referência técnica como sua base ou aquela que tem um conjunto de vivências acumuladas e originadas dos altos e baixos do ciclo vital. Pode ser a reunião das duas ideias, sendo a forma como se transita por elas o caráter dominador, colocado por Otelo, que proporcionará o resultado do trabalho na interpretação. Neste sentido, pode-se confirmar que realmente vida e arte se misturam num jogo de caminhos por ambas as

[213] SILVEIRA, Joel; WAINER, Samuel. O Grande Othelo não tem culpa. **Diretrizes,** Rio de Janeiro, 03 de abril de 1941, p. 14.
[214] STIGGER, Ivo Egon. "Grande Otelo: Minha força de ator é herança ancestral ligada à formação da raça brasileira". **Correio do Povo**, Rio Grande do Sul, 11 de janeiro de 1979.

áreas. Otelo parece ter transitado por aí cultivando sucessos e fracassos e a partir destes recomeçando sempre da estaca zero, reformulando ou transgredindo o estilo cômico de ser. Ele foi um ator de fronteira.

Cruzou pelas linguagens da arte movimentando 'as águas da sua cachoeira'. Conheceu a música operística e a música do morro, apreendeu a elocução de uma retórica formal e a língua das favelas. Dançou o *fox-trot* e o samba de gafieira. Ele viveu na fronteira. E ela constituía o seu estilo cômico interpretativo, acreditamos que era esse detalhe que o distinguia dos estilos de outros artistas do seu tipo, como Oscarito.

No filme *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle e produzido em 1953, Otelo repete o número *No Tabuleiro da Baiana* com a atriz Eliana Macedo. Sua entrada em cena é marcada por uma acrobacia. Ao longo do número, ele canta a música de Ary Barroso cortejando a baiana e executando movimentos rápidos do samba. A sua voz transita entre o registro de um cantor popular e o tom operístico consentido a partes específicas da letra: "Juro por Deus/ Pelo senhor do Bonfim/ Quero você/ Baianinha inteirinha pra mim e, em seguida, Tudo eu já fiz/ Já fui até no canjerê/ Pra ser feliz/ Meus trapinhos eu juntar com você". Com outras parceiras, por exemplo, quando realizou o dueto com a cantora Gal Costa, em 1981[215], o ator manteve o tom de ópera nessas mesmas partes, mas com um arremate debochado, inclusive modificando a letra da música com improviso e autonomia: "Quero você/ Gal gosta inteirinha pra mim".

Neste trânsito, por alguns aspectos eruditos e populares, identificado em outras performances, podemos sugerir que sua interpretação tinha um jeito malandro de ser. Antes que nos equivoquemos em criar uma tendência de relação entre a malandragem e a rejeição ao trabalho e mesmo a burla em relação ao outro, traremos o conceito que Cláudia Matos, já citada nesta pesquisa, construiu quando discorreu sobre a filosofia malandra.

Para ela, a poética da malandragem é a poética da fronteira, da carnavalização e da ambiguidade. Deste modo um estilo ambivalente. O termo malandro é originário da palavra "maladros", cuja referência era feita aos sambistas de alguns morros do Rio de Janeiro.

[215] Trecho do especial "Grandes Nomes" com a cantora Gal Costa e Grande Otelo cantando *No Tabuleiro da Baiana*, exibido em 1981 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=K9G3daDFszE&feature=related > Acesso em 05 de outubro de 2010.

> Os sambistas do Estácio, que juntamente com a cidade nova, saúde, morro da favela, Gamboa, catumbi, morro de São Carlos, etc. formava o reduto de ex-escravos e seus descendentes, foram os primeiros a ostentar a designação de "maladros" e a orgulhar-se dela[216].

Para Matos, o samba malandro representa o universo negro-proletário dos morros em que existe um conjunto de códigos diferente daquele que rege a sociedade burguesa. É um samba com frestas, com espaços para crítica e contestação dessa sociedade. É um discurso dialógico. Contudo, essa crítica não pode ser considerada engajada ou até mesmo intencional. É satírica pelas suas referências. A figura mitológica do malandro está indissociada da figura do sambista.

A figura do homem malandro não se fixa em nenhum lugar ele transita em todos os locais, morro ou asfalto, classe rica ou classe pobre. "Se o malandro transita na fronteira de classes é também para mostrar que ela está ali, ela existe"[217].

A pesquisadora fez uma análise do discurso malandro no samba, atentando-se para as composições de Geraldo Pereira e Wilson Batista. Segundo ela, foram esses dois compositores que mais preservaram a veia malandra durante o Governo Vargas – época em que o samba sofreu um processo brusco de cooptação pelo Estado. Enquanto eram vigentes os sambas apologéticos e, posteriormente, os de cunho lírico amoroso, Pereira e Batista continuavam com suas letras permeadas de ideias ambivalentes acerca da sociedade pela combinação de um discurso formal com o informal sedimentado por gírias e colóquios.

> [...] não parece que o autor ou os autores do samba visem expressamente a questionar a orientação moral e política dominante. Simplesmente o sambista fala aí uma linguagem da "fresta": ainda que seu discurso pareça assumir uma postura ideologicamente "recomendável", ele se revela simultaneamente cheio de rachaduras pelas quais emerge um outro discurso, que problematiza ou até neutraliza o primeiro[218].

O discurso e a atitude cômicos também seriam uma linguagem de "fresta", pois é uma linguagem de sátira mesmo que não a tenha como primeiro objetivo, pois afinal de contas a meta maior é sempre fazer a plateia rir e o riso tem um efeito corretivo, segundo Bergson. Grande Otelo, como ator cômico, que também era, assumia essa

[216] MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem nos tempos de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 41.
[217] Ibidem, p. 82.
[218] Ibidem, p. 91.

identidade. Podemos constatar isso com base nas experiências que tivemos acesso, a cena do Espetáculo *Carioca* em 1935, em que Otelo movido por uma insatisfação com as colocações racistas do personagem vivido por Oscarito, entra de surpresa travestido de mulher deslocando o foco para si; ou até nos duetos de *Boneca de Pixe* que possibilitava a ele uma série de provocações relacionadas ao homem branco português e a mulher negra brasileira.

Sua presença frequente na Lapa, na Praça Onze, nos morros e na Gafieira Elite[219], proporcionou sua imersão no universo do samba. Sua vida boemia assumida cultivou de certa forma uma parte essencial do seu material de trabalho. Essa infiltração parece ter ocorrido não apenas porque Otelo precisava conhecer o Rio de Janeiro. Se assim fosse, isso poderia ter se concretizado por outros caminhos.

Consolidado como o homem *show* no Cassino da Urca usou e abusou de todas as suas armas cômicas, imitando personalidades e parodiando cenas. "Vestia-se, por exemplo, de palhaço e fazia uma paródia engraçadíssima da ópera *Palhaços*, de Ruggero Leoncarvalho"[220]. Cantava sambas exibindo com propriedade o aprendizado nos circuitos populares que frequentava, mas cantava também em espanhol, francês e inglês. Não é difícil de imaginar que mesmo passeando por outras línguas, seu deboche irrompia.

O manuseio malandro de suas ferramentas lhe dava autonomia para realizar efeitos surpresas no palco, como no caso da aposta entre ele e os jornalistas da *Revista Diretrizes*, em 1941. Esperando por mais um número cômico, a plateia assistiu satisfatoriamente a um número dramático. Dentro de um espaço concebido para divertir o ator "manipulou" cenicamente a platéia suscitando um efeito contrário ao riso. Essa "manipulação" (Otelo) articulada a "distração"(platéia) já implica em um efeito cômico subjacente. A experiência só foi bem-sucedida porque o ator dominou a sua "cachoeira violenta" e "gerou a energia" cênica para o drama. Mostrando que também era um ator na fronteira do fazer rir e do fazer chorar[221].

---

[219] Clube de Gafieira fundado em 1930 pelo comerciante Júlio Simões, a quem Grande Otelo sempre se referiu com muita estima. Verificar sobre o assunto nas suas biografias, escritas por Roberto Moura e Sérgio Cabral.

[220] CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, Uma Biografia**. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 83.

[221] Ver mais sobre essa discussão em DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar, a arte de Grande Otelo**. 2005. 224 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

A figura malandra é caracterizada pela ginga, maleabilidade, dinâmica e habilidade no jogo corporal. Uma figura móvel, transitando por vários sentidos.

Tomamos as imagens dos filmes musicais brasileiros em que Otelo participou como suporte de análise, visto que muitas cenas, de acordo com alguns estudiosos, tinham concepções semelhantes com as cenas revisteiras. Alguns filmes faziam uma transposição direta do universo dos gêneros ligeiros, como foi o caso do filme *A Dupla do Barulho* que tinha como enredo uma Companhia de Teatro Mambembe que percorria as cidades apresentando suas atrações, entre elas: a dupla mais famosa, Tonico e Tião. Esse filme além de nos dar uma ideia do que era o cotidiano dessas companhias, nos aponta o comportamento da recepção.

Segundo a autora Rosângela de Oliveira Dias[222], as chanchadas tinham inspiração no teatro ligeiro, circo, rádio, carnaval e teatro musicado. Ela faz muitas observações sobre as atuações de seus intérpretes, identificando questões semelhantes nos estudos sobre o teatro popular, em especial, o de revista, são elas: postura cênica nada naturalista ou convencional; gestuais influenciados pelo circo; conjunto diverso de expressões e caretas; malabarismos; e o famoso "pulo do gato", que consistia numa técnica de atuação caracterizada pela irreverência, caricatura, malícia e a interpretação popular – jocosa. Os atores e as atrizes do cinema musical, assim como no gênero revisteiro, interpretavam 'tipos' assimiláveis pelo público. Eles eram semelhantes em diversos filmes.

Os filmes *Também somos irmãos*, *Amei um bicheiro* e *A Dupla do Barulho* são películas em que podemos vislumbrar o trabalho de interpretação dramática do ator além da comicidade.

Nos filmes musicais listados, Otelo apresenta uma forma de movimentação muito próxima da encontrada nos circuito do samba carioca. Volteios, parecidos com os da figura do Mestre Sala. Galanteios, semelhantes aos do malandro. Passos rápidos ramificados de um típico passista. Sobe e desce do corpo com uma flexibilidade típica de um bailarino. E, ao mesmo tempo em que o ritmo do seu corpo era cadenciado, tinha uma característica vocal, considerada por muitos críticos como "esganiçada", usada em muitos dos tipos por ele interpretados.

Além disso, percebemos que, com exceção dos filmes *A Dupla do Barulho* e *Matar ou Correr*, todos os seus personagens, assim como os estudados na revistas da

[222] DIAS, Rosângela de Oliveira. O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

Companhia de Jardel Jércolis, têm relações com o mundo do samba. Se essa ligação não é explicitada de forma direta ela fica implícita na sua técnica de atuação, por meio de pequenos gestos e movimentos como a malemolência da fala, o pisado macio e ginga da capoeiragem. Mas isso não impede de outras imbricações aparecerem como a retórica formal e os movimentos circenses tipo cambalhotas e pequenas insinuações de um palhaço subentendido.

O samba, para nós, coincide com a visão de Sodré que diz que ele não pode ser apenas interpretado como tática de resistência da cultura afro-brasileira, pois cairíamos no perigo de deduzi-lo ou sugerir sua existência a partir da cultura dominante. Esse ritmo é um espaço de troca, além de ser um universo de sentidos alternativos que se inserem mutuamente. O corpo de ator de Grande Otelo, influenciado pela sincopa dessa prática afro-brasileira, era fronteiriço porque nela se assentou. Isso era uma espécie de recurso, de um material ideológico e de trabalho que o ator escolheu.

Considerações Finais

O teatro de revista como gênero referenciado na sociedade constituiu um sistema cênico que mesclou sátira, personagens tipos, música, esquetes, apoteose, improvisos, caricaturas vivas, coreografias e falas populares. Esses elementos eram esteios para abordar em cena assuntos relacionados ao universo social, seus contrastes e acontecimentos. A revista *O Abacaxi*, apresentada em 1893, aludiu as obras de remodelação do Rio de Janeiro, durante o a administração de Barata Ribeiro. O processo crescente de reurbanização abordada no espetáculo se baseava numa busca incessante do governo pelo progresso da cidade e ao mesmo tempo marginalizava as classes populares, condenando as formas de socialização do grupo, as manifestações culturais e outras de formas entretenimento.

Nesse circuito popular carioca ocorriam encontros de referências culturais entre migrantes nacionais e imigrantes europeus. Os baianos que chegavam à capital traziam consigo códigos de suas matrizes culturais e estes dialogavam com as práticas já existentes de socialização naquele contexto. O que evidenciamos neste momento é a formação de espaços de resistência onde as tias baianas, matriarcas, guardavam os hábitos e costumes ligados a ancestralidade africana fomentando uma estrutura para a formação e manutenção identitária. Ao mesmo tempo em que esses ambientes eram freqüentados por negros, não negros e artistas construindo assim, uma rede de troca e ressignificação contínua.

Os atores e atrizes negros preteridos pelos circuitos teatrais, mas não ausente das práticas cênicas de divertimento, desenvolviam seus trabalhos em espaços periféricos, pequenos palcos, cafés-cantantes e nas ruas, realizando apresentações de dança, música, teatro, ou tudo que fosse relacionado ao gênero de variedades. Fato que elucida a presença deles pelas “frestas” da sociedade, incluindo-se como negociadores, também, no discurso sobre raça e identidade, temas que estavam em alta.

Num contexto de reelaboração ideológica sobre as práticas culturais negras, além de uma visão de “retorno” a uma África, porém feérica, surge a *Revue Negre* em Paris, em 1925 e a Companhia Negra de Revistas, aqui no Brasil, em 1926. Esta última criada por D’ Chocolat, um artista baiano migrante no Rio de Janeiro, que enxergava naquele momento uma possibilidade de reunir artistas brasileiros negros os quais

majoritariamente já tinham experiências em outras companhias ou eram atuantes assíduos em espaços que não eram conhecidos ou apurados pela crítica teatral da época.

A introdução de Otelo na Companhia Negra de Revistas reuniu um grupo de razões motivadoras para sua grande repercussão no grupo como vimos: o sucesso de atores mirins no período; a surpresa da crítica por verificar a competência de interpretação típica de um adulto numa criança de apenas 11 anos de idade; além da curiosidade que ele despertava como uma das principais atrações após o rompimento da sociedade de D' Chocolat com Jaime Silva o outro criador da Companhia Negra de Revistas.

A ligação de Grande Otelo com o grupo representou uma relação identitária para o pequeno ator, além do fato de ele possuir, também, como referência o artista mirim norte-americano Allen Clayton Hoskins, não esquecendo do filme *O Garoto*, de Charles Chaplin, onde ele assistiu as estripulias cômicas do ator Jackie Coogan. Otelo viveu uma infância inquieta entre famílias brancas que se interessaram por sua tutela. Esses períodos proporcionaram um contato com práticas eruditas como o canto lírico, aprendido por ele no momento em que conviveu com a família de Abigail Gonçalves. As suas "tutelas" nos indicaram um caminho de relação com práticas escravocratas como a "adesão" de crianças negras para prestarem serviços domésticos ou servirem de companhia para os filhos pequenos dos escravizadores. Mas, não podemos desconsiderar as oportunidades que Otelo teve nesse contexto como a aquisição de saberes de uma cultura letrada. Na família Queiroz ele pôde desenvolver seus estudos no ensino formal e aprender outros idiomas. Percebemos aí um paternalismo latente que aponta a configuração da sociedade brasileira, mas evidenciamos Otelo como um grande negociador desse trânsito entre as famílias em São Paulo cidade onde viveu parte da sua infância e adolescência, assimilando a cultura paulistana e suas variantes (costumes, hábitos, vocabulário etc.), tendo contato em determinados momentos com a cultura de rua paulistana, pois entre o trânsito de uma família e outra ele viveu na rua a procura de caminhos que o conduzissem ao Rio de Janeiro, cidade na qual desejava prosseguir com sua vida artística.

Chegar ao Rio de Janeiro era significativo pelo fato de Otelo ter consciência que Jardel Jércolis era um grande empresário de revista na década de 30 e a cidade o maior centro de diversão e entretenimento do país. Já contratado por Jardel, em 1934 e de mudança definitiva para essa cidade, ele vivencia um processo de reinvenção da sua imagem enquanto homem brasileiro e negro.

Na maioria dos espetáculos nos quais Otelo atuou pela Companhia Jardel Jércolis foi identificado uma relação dos números cênicos ou personagens, interpretados por ele, com o samba e o seu universo. Isso encaminhou na elaboração de uma leitura no trabalho do ator percebendo não apenas a utilização do ritmo como elemento cênico, mas como recurso de trabalho que sustentou suas estratégias de intérprete inserindo-o em uma fronteira contínua entre os espaços que ele freqüentava, entre os públicos que o assistia, além de introduzi-lo na simbologia e alguns aspectos da cultura carioca, essencial para o êxito do seu trabalho no teatro de revista do Rio de Janeiro. A plateia precisava se identificar com ele e essa empatia seria a garantia do reconhecimento de seu trabalho. E tudo isso implicava no seu processo de maturidade como ator cômico dentro de um contexto que confabulava várias questões: a promoção do samba como ritmo nacional; os movimentos ideológicos estadonovistas e a relação da classe revisteira (músicos, atores, atrizes, escritores, empresários, etc.) com eles; e a crescente construção de cassinos no Rio de Janeiro configurando lugares de entretenimento que agregavam características dos cafés-concertos, teatro de revista e *music hall*. Todos esses aspectos agregados a outros formavam uma atmosfera que permitia a Otelo se readaptar ao Rio e ao teatro de revista desta cidade.

No Cassino da Urca ele administrou outras competências, imitador, parodiante, ainda neste trabalho de fronteira concebido para uma platéia diferenciada dos freqüentadores da Praça Tiradentes.

Acreditamos que um dos seus grandes momentos foi a parceria com Josefhine Baker, no quadro *Casamento de Preto*. Foi possível detectar uma energia cênica além das técnicas clássicas de representação, proporcionadas pelo elemento da sincopa presente nas músicas consideradas negras (jazz, blue, samba, salsa etc.). Essa sincopação presente, elemento conector entre Baker e Otelo que nos fez pontuar ainda mais a maleabilidade e dinâmica na interpretação do ator proporcionando momentos de irrompimentos críticos em relação à sociedade na qual ele estava inserido. Construindo uma interpretação dialógica que passeava pelas referências adquiridas ao longo da sua carreira, canto lírico, experiência com circo, letramento, além de saberes populares como o samba.

Qualquer processo investigativo é sempre uma viagem por um mundo particular, não no sentido de um território privado oposto ao público, mas um lugar com uma organização e coerência própria. E nesse lugar/mundo/território, o qual o pesquisador entra sem pedir licença com suas propostas, é necessário ter cautela, pois qualquer sinal

de impaciência ou distração pode ser motivo de ruptura com esse mundo que é o artefato. A humildade em admitir as questões encontradas, mesmo que elas não sejam esperadas, é imprescindível.

O território "Otelístico" é muito sedutor, ele diverte a ponto de tirar o fôlego propiciando um prazer preocupante, pois quanto mais se deleita nele mais esforço tem que ser feito para entendê-lo. Sebastião, Pequeno Otelo ou Grande Otelo? Qual deles foi discutido aqui?

O objetivo desta investigação foi analisar o trabalho de Grande Otelo no teatro de revista, afunilando o olhar para três momentos da sua trajetória. No intuito de discutir a relação do ator com o seu meio e como ela interferia na sua profissão, deparou-se em uma encruzilhada, ponto de convergência de direções distintas. Decidiu-se ficar no cruzamento, mas não por vontade inicial e sim porque ele, Otelo, o dono da fronteira depois de ter nos apresentado vários aspectos do seu mundo nos fez entender que ele preferia o lugar de passagem. Pois ele possui mobilidade e dinâmica.

Já consagrado como um dos maiores atores do Brasil, Otelo se inquietava com a insistência em o elegerem como um monumento do teatro brasileiro, até que em uma entrevista desabafou: "Patrimônio é o Cristo Redentor e não eu". Mas ao mesmo tempo, em muitos depoimentos ele fazia questão de contar a sua história e trajetória como artista atraindo um sentimento de "patrimonização". E entre essas duas linhas ele seguia trabalhando ininterruptamente seja em shows, televisão e filmes, fato não muito recorrente na vida de outros artistas com caminhos profissionais semelhantes ao dele.

Dividido entre o prazer de trabalhar em cenas cômicas e dramáticas, ele fazia questão de procurar frestas para contemplar seus desejos. A situação presenciada pelo jornalista da Revista Diretrizes no Cassino da Urca em 1941 é o fato que mais exemplificou essa questão.

O jovem ator Grande Otelo da década de 30 e 40 foi um ser humano que percebeu as peculiaridades do seu meio, as suas contradições que muitas vezes o confundia colocando-o numa faixa que era ora paternalista, ora autoritária. A sua compreensão em relação a esta atmosfera o fez optar por um jogo, entendido como uma espécie de estratégia de sobrevivência. Adapta-se ao meio, mas o dinamiza procurando apontar outras direções possíveis. Muitos o acusaram de ter reforçado estereótipos atribuídos ao homem brasileiro negro, o que de fato aconteceu. Otelo parece ter tido consciência disso depois. Mas se transformássemos esta constatação, logo de início, em caminho para o estudo cairíamos numa análise cristalizada em relação ao trabalho do ator, sem espaço

para discussão. Caso isso acontecesse, não se enxergaria as outras possibilidades que os trabalhos de Otelo proporcionam para repensar questões a cerca do teatro e ator brasileiro.

Grande Otelo foi um andarilho, incapaz de ficar preso a um só espaço artístico ou a uma só linguagem, sua atuação de fronteira e por que não dizer malandra impulsionou de forma natural a sua penetração em platéias distintas, seja a da Praça Tiradentes ou a do Cassino da Urca. Esse perfil malandro assentado a partir do contato mais direto com o circuito do samba, o concebeu outra forma de se relacionar com sua vida e seu trabalho. A fronteira, ponto de mobilidade constante era uma necessidade tanto para atuação, na procura de frestas para irrompição cômica, ou para fugir, mesmo que de forma não duradoura, das pressões causadas pela sua condição.

Referências iconográficas

Figura 1 - Araci Cortes

Fonte: Altura: 150 pixels. Largura: 180 pixels.6,00KB. Formato JPGE. Disponível em http: www.cantorasdobrasil.com.br/araci_cortes.htm > Acesso em: 26 mai. 2010.

Figura 2 - Ascendina dos Santos

Fonte: Altura: 203 pixels. Largura: 400 pixels. 55,8 KB. Formato JPGE. Portal Luis Nassif disponível em http:blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito – racial – no teatro.> Acesso em: 26 mai. 2010.

Figura 3 – Allen Clayton Hoskins

Fonte: Altura: 562 pixels. Largura: 490 pixels. 29,5 KB. Formato JPGE. Disponível em http: www.celebsandfans.com/allen - hoskins.html > Acesso em: 26 mai. 2010.

Figura 4 – Grande Otelo, 1926

Fonte: SERAFIM, Marly; FRANCO, Mário. **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1998, p.17.

Figura 5 - Grande Otelo entre os membros da família Queiroz

Fonte: SERAFIM, Marly; FRANCO, Mário. **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1998, p. 19.

Figura 6 - Espetáculo *Rio Folies*

Fonte: ANTUNES, Delson**. Fora do sério:** um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 295.

Figura 7 - Espetáculo *Rio Folies* – Cena *A Singeleza da Chita*

Fonte: ANTUNES, Delson**. Fora do sério:** um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 295.

Figura 8 - Grande Otelo, no lado direito do palco, no Espetáculo *Rio Folies.*

Fonte: ANTUNES, Delson**. Fora do sério:** um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 295.

Figura 9 - Imagem do palco e do salão circular do Cassino da Urca

Fonte: Altura: 748 pixels. Largura: 585 pixels. 127KB. Formato JPEG. Disponível em http: olhosdamonalisa.blogspot.com/2010/02/0-cassino – da – urca.html> Acesso em: 26 mai. 2010

Figura 10 - Grosvenor Girls, Cassino da Urca, 1935.

Fonte: Programa do Cassino da Urca, 1935. Acervo da Biblioteca Nacional.

Figura 11 - Harris Twiws e Loreta, Cassino da Urca, 1935.

Fonte: Programa do Cassino da Urca, 1935. Acervo da Biblioteca Nacional.

Figura 12 - Molly Moore e Linda Baptista, cantoras do Cassino da Urca, 1935.

Fonte: Programa do Cassino da Urca, 1935. Acervo da Biblioteca Nacional

Figura 13 - Orquestras *Romeu Silva* e *Vicente Paiva*

Fonte: Programa do Cassino da Urca, 1935. Acervo da Biblioteca Nacional

Fonte 14 - Josefhine Baker no terreiro de Mãe Adédé, 1939

Fonte: O Cruzeiro, 08 de julho de 1939, n. 36, p. 27. Acervo da Biblioteca do MASP.

Fonte 15 - Grande Otelo fazendo "Boca de Flor" para Josefhine Baker, 1939.

Fonte: O Cruzeiro, 01 de julho de 1939, no 35, p. 09. Acervo da Biblioteca do MASP.

Figura 16 - Josefhine Baker junto com músicos, 1939.

Fonte: O Cruzeiro, 01 de julho de 1939, no 35, p. 09. Acervo da Biblioteca do MASP.

Figura 17 - Grande Otelo e Josefhine Baker atuando, 1939.

Fonte: O Cruzeiro, 01 de julho de 1939, no 35, p. 08. Acervo da Biblioteca do MASP.

Figura 18 - Grande Otelo, de Josefhine Baker, 1940.

Fonte: ANTUNES, Delson**. Fora do sério:** um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 341.

Figura 19 – Mistinguett

Fonte: Altura: 374 pixels. Largura: 509 pixels. 20,3 KB. Formato JPGE. Disponível em http: www.lastfm.com.br/music/mistinguett/ + imagens/30764669> Acesso em: 26 mai. 2010.

Figura 20 - Pedro Vargas

Fonte: Altura: 282 pixels. Largura: 300 pixels. 7,78 KB. Formato JPGE. Disponível em http:intranet.library.arizona.edu/users/jdioz/ranchera%20singers.html> Acesso em: 26 mai. 2010.

Referências bibliográficas

1. Livros, dissertações e artigos

ANTUNES, Delson**. Fora do sério:** um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____ ANTUNES, Delson dos Santos. **O Homem do Tró-ló-ló**: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925 – 1944. 1996. 277fls. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, Rio de Janeiro, 1996.

AULETE, Caldas. **Dicionário Aulete**. Disponível em http: aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; [Brasília], Universidade de Brasília, 1987.

BARROS**,** Orlando de. **Corações de Chocolate** – A História da Companhia Negra de Revistas (1926-27). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BERGSON, Henri. **O Riso** – Ensaio sobre a significação da comicidade. 2º ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

BESSA, Virgínia de Almeida. **Um Bocadinho de Cada Coisa**. 2005. 262 f. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2005.

CABRAL**,** Sérgio. **Grande Othelo** – Uma Biografia. São Paulo: Ed 34, 2007.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. **Queria Bordar Teu Nome – A Dança no Teatro de Revista**. 2009. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

CLARK, Timothy J. **As condições da criação artística**. In: SALZSTEIN, Sônia (org) Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p. 331-339.

_____ **O pequeno em Pollock**. In: SALZSTEIN, Sônia (org) Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p. 39-61.

_____ **Fenomenalidade e materialidade em Cézanne.** In: SALZSTEIN, Sônia (org) Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. São Paulo: Cosac Naify, 2007.p. 63-88.

D ´AVILA, Patrícia Miranda. **Primitivo, Naif, Ingênuo**: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada:** cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993

DEMASI, Domingos. **Chanchadas e dramalhões**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar, a arte de Grande Otelo**. 2005. 224 p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

EFEGÊ, Jota. **Meninos, eu vi**. 2º ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FERNANDES**,** Florestan. **O Negro no Mundo dos Brancos**. 2º ed. São Paulo: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande – Senzala**. 34º ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

HALL, Stuart**.** SOVIK**,** Liv(org.)**. Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olímpio Ed., 1994.

IANNI, Octávio. Raças e classes sociais no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GILROY, Paul. **Entre Campos:** nações, culturas e fascínio racial. Coordenação de tradução de Célia Maria Marinho de Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org). **Arte brasileira no século XX.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2007

LARA**,** Cecília (org.). **Palcos em foco:** Antônio Alcântara Machado: críticas de espetáculos/ensaios sobre teatro/tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: Edusp, 2009.

LISBOA JUNIOR**,** Luiz Américo. **A presença da Bahia na música popular brasileira**. Brasília: Lin-há Gráfica Editora,1990.

_____Xisto Bahia: o mais importante artista baiano do século XIX. **Universidade Estadual de Santa Cruz**, s.d. Disponível em http: www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_r/luiz_americo_lisboa_junior.pdf.> Acesso em 20 de maio de 2010.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. RJ: Pallas,2006.

LOPES**,** Helena Theodoro et al. **Negro e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: UNIBRADE/UNESCO, 1987.

MACHADO**,** Carlos e PINHO**,** Paulo de Faria. **Memórias sem maquiagem**. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3º ed. São Paulo: Global, 1997.

MARINHO, Flávio**. Oscarito: o riso e o siso**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.

MATOS**,** Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Cena aberta:** a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas: Unicamp, 1999.

MENDES**,** Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Àtica, 1982.

_____ **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília: HUCITEC, 1993.

MELO, Tiago Gomes. **Um espelho no palco:** identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de revista dos anos 20. Campinas: Unicamp, 2002.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MOURA, Roberto**. Grande Othelo** – Um Artista Genial. Rio de Janeiro: Relume-Dumára, 1996.

MOUTINHO, Laura. **Razão, "cor" e desejo:** uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul**.** São Paulo: UNESP, 2004.

NORONHA**,** Luiz. **Carlos Machado** – O Teatro da Madrugada. Rio de Janeiro: Relume – Dumará, 1998.

NUNES**,** Mário. **40 anos de teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. 4 v.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____**Cultura brasileira e identidade nacional**. 5º ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PADUANO**,** Guido. **O Cômico**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO**,** Níobe Abreu (org.). **João do Rio e o palco**. São Paulo: Edusp, 2009. V. 1 e 2.

PRESTES FILHO, Luis Carlos (org). **Bom dia, Manhã.** Poemas. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

REIS**,** Ângela. **Cinira Polônio** – A divete carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 1999.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: companhia das letras, 2006.

RIVERA-QUINTERO**,** Mareia**. A cor e o som da Nação**- a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil. São Paulo: Annablume, 2000.

RUIZ**,** Roberto. **Araci Cortes**: linda flor. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

_____ Brandão, Tânia. **O teatro de revista no Brasil:** das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SALIBA, Elias Thomé**. Raízes do Riso:** a representação na história brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Grande Otelo/Sebastião Prata**: caminhos e desafios da memória. 2009. 315 f. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na primeira República**.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Antônio Vieira. Reflexos da Cultua Yorubá na Arte e nos Artistas Brasileiros. ***Revista Afro – Ásia***, Salvador, n. 14, 1983. Disponível em: http: www.casadasafricas.org.br/img/upload/793161.pdf.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Caixa Preta**: Samba e Identidade Nacional na Era Vargas – Impacto do Samba na formação da identidade na sociedade industrial. 2004. 262f. Tese

(Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2004.

SODRÉ**,** Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2º ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SOUZA**,** Maria Cristina de. **"O negócio é bite-bite":** O teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel. 2002. 330 f. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____Raça como negociação: sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. Brasil Afro–Brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p.11-40.

SERAFIM, Marly; FRANCO, Mário. **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1998.

TINHORÃO, Jose Ramos. **Música popular, do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1981

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228. Disponível em http: www.academiadosamba.com.br/monografias/velloso.pdf > Acesso em 26 de maio de 2010.

VENEZYANO**,** Neide. **De pernas para o ar:** teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____ **Não adianta chorar**. Teatro de revista brasileiro... Oba!. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____O teatro de revista: dramaturgia e convenções. Campinas: UNICAMP, 1991.

2. Periódicos consultados:

Correio da Manhã – 1937, acervo da Biblioteca Nacional

Correio do Povo – 1979, Biblioteca Mário de Andrade/ pasta Grande Otelo

Estado de São Paulo – 1986, Biblioteca Mário de Andrade/pasta Grande Otelo

Folha de São Paulo – 1983, Biblioteca Mário de Andrade/ pasta Grande Otelo

Revista *Fon-Fon* – 1926, acervo da Biblioteca Nacional

Revista *O Cruzeiro* – 1930, 1931, 1939 e 1965, acervo da Biblioteca Nacional e acervo do MASP.

Revista *Diretrizes* – 1941, acervo da Biblioteca Nacional

Jornal do Brasil – 1975 , Biblioteca Mário de Andrade/ pasta Grande Otelo

Diário carioca – 1935 a 1937, acervo da Biblioteca Nacional

Correio da Manhã – 1937, acervo da Biblioteca Nacional

Programa do Cassino da Urca – 1935, acervo da Biblioteca Nacional

3. Suporte eletrônico

Dueto entre Betty Faria e Grande Otelo, cantando *Boneca de Pixe*, parte do programa Brasil Pandeiro, exibido em 1979. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=iLS1EiGmIOIok >Acesso em 20 de maio de 2010.

Dueto entre Grande Otelo e Virginia Lane, cantando *Boneca de Pixe*, parte do programa Fantástico, exibido em 1973 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=3wnu8OEYwGY&feature=player_embedded#> Acesso em 05 de outubro de 2010.

Trecho do especial "Grandes Nomes" com a cantora Gal Costa e Grande Otelo cantando *No Tabuleiro da Baiana*, exibido em 1981 pela TV Globo. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=K9G3daDFszE&feature=related > Acesso em 05 de outubro de 2010.

Trecho do filme *Uma noite no Rio*, Carmem Miranda canta a música *Cai Cai*. http://www.youtube.com/watch?v=HHAZbz4UUWA&feature=related> Acesso em 15 de maio de 2011.

Trecho do filme *Banana da terra* (1939), Carmem Miranda canta a música *O que é que a baiana tem*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ojo3I59Gn6c&feature=related Acesso em 05 de outubro de 2010.

Trecho do filme *Serenata boêmia (1944)*, Carmem Miranda canta *I like to be loved by you*.Disponível em : http://www.youtube.com/watch?v=hgpF2GFQAM8&feature=related Acesso em 05 de outubro de 2010.

Trecho do filme *Aconteceu em Havana(1941)*, Carmem Miranda canta *When I Love i Love*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=vPmZ9cdKe0Y&feature=related Acesso em 05 de outubro de 2010.

Trecho do filme *Copacabana(1947)*, Carmem Miranda canta I haven´t thing to sell. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=LEhzbvbABV8&feature=related Acesso em 05 de outubro de 2010.

Pedro Vargas cantando *Esperame em cielo*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Qu89HIJYzpU Acesso em 05 de outubro de 2010.

Pedro Vargas cantando *Pecado*. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=s6mrDwq7EvY&feature=related Acesso em 05 de outubro de 2010.

Acervo Grande Otelo, disponível em http: www.ctac.gov.br/otelo/index.asp > Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

4. Referências videográficas

A dupla do barulho. Direção: Carlos Manga. Produção: Atlântida Cinematográfica. Interpretes: Grande Otelo, Oscarito e outros. Roteiro: Víctor Lima, Guido Martineli e Carlos Manga. 1953. 1 DVD, full screen(90min), P e B.

AMEI um bicheiro. Direção: Jorge Ileli e Paulo Wanderley. Produção: Atlântida Cinematográfica. Interpretes: Grande Otelo, Oscarito, Eliana Macedo e outros. Roteiro: Marcelo Dória e Jorge Ileli. 1952. 1 DVD full screen(88 min), P e B.

ASSIM era Atlândida. Direção: Carlos Manga. Produção: Europa Filmes. Participações: Oscarito, Eliana Macedo, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Grande Otelo e outros. Roteiro: Carlos Manga. 1975. 1 DVD full screen(105 min), color

AVISO aos navegantes. Direção: Watson Macedo. Produção: União Cinematográfica Brasileira S.A e Atlântida Empresa cinematográfica do Brasil S.A. Interpretes: Oscarito; Grande Otelo; Anselmo Duarte; José Lewgoy; Adelaide Chiozzo e outros. Roteiro: Alinor Azevedo e Paulo Machado. 1950. 1DVD full screen(1:1’37), BP.

BARNABÉ tu és meu. Direção: José Carlos Burle. Produção: Décio Alves Tinoco. Interpretes: Grande Otelo, Oscarito e outros. Roteiro: José Carlos Burle. 1952. 1 DVD full screen(90min), P e B.

CARNAVAL, Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Produção: Atlântida Cinematográfica. Interpretes: Grande Otelo, Colé, Eliana Macedo, Oscarito e outros. Roteiro: Carlos Burle, Victor Lima e Berliet Júnior. 1953. 1 DVD, full screen(95min), P e B.

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Produção: Atlântida Cinematográfica. Interpretes: Grande Otelo, Eliana Macedo, Oscarito, John Hebert e outros. Roteiro: Amleto Daissé e Victor Lima. 1954. 1 DVD full screen(87 min), P e B.

O garoto**.** Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin. Interpretes: Charles Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan e outros. Roteiro: Charles Chaplin. 1921. 1 DVD full screen(68min), P e B.

RODA Viva – Grande Othelo. Produção: TV Cultura, 1987, 1DVD (85min), full screen, color.

TAMBÉM somos irmãos. Direção: José Carlos Burle. Produção: Atlântida Empresa cinematográfica do Brasil S.A. Interpretes: Grande Otelo; Aguinaldo Camargo; Vera Nunes; Jorge Dória; Agnaldo Rayol; Ruth de Souza e outros. Roteiro: Alinor Azevedo. 1949. 1 DVD full screen(85min), P e B.

5. Registros de áudios

Programa Luzes-Câmera: Grande Otelo, (MIS/SP), 1975, 1 fita.

Entrevistadora: Silvia

Ciclo de depoimentos para a posteridade sobre o cinema brasileiro, (MIS/RJ), 1967, 1 fita.

Entrevistadores: Alex, Viany, Alinor Azevedo, Ricardo Cravo Albin

Comemoração dos 70 anos de Grande Otelo, (MIS/RJ), 1985, 2 fitas

Entrevistadores: Elizete Cardoso, Jairo Severiano, Elizabeth Formagini, Mauricio Sherman