

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

**Entre Modernidades Desarticuladas, Tradições e Nação:
uma análise dos textos autorais e das encenações
da Companhia Negra de Revistas –
Rio de Janeiro, 1926**

Luca Bongiovanni

2015



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ENTRE MODERNIDADES DESARTICULADAS, TRADIÇÕES E
NAÇÃO: UMA ANÁLISE DOS TEXTOS AUTORAIS E DAS
ENCENAÇÕES DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS –
RIO DE JANEIRO, 1926**

LUCA BONGIOVANNI

Sob a Orientação do Professor
Álvaro Pereira do Nascimento

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em Relações de Poder, Trabalho e Práticas Culturais.

Seropédica, RJ
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E
DOUTORADO**

**Entre Modernidades Desarticuladas, Tradições e Nação: uma análise dos textos autorais
das encenações da Companhia Negra de Revistas – Rio de Janeiro, 1926**

LUCA BONGIOVANNI

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História** no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa Relações de Poder, Trabalho e Práticas Culturais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 08 / 05 / 2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Álvaro Pereira do Nascimento (UFRRJ) – Orientador

Prof. Dr. José D'Assunção Barros (UFRRJ)

Prof. Dr. Petrônio José Domingues (UFS)

*A Lavínia, che è più grande e scrive già.
A Renata, che è molto di più del resto.
A mamma e a papà.
Come sempre.
Di nuovo.
Ancora.*

A João Cândido, che, sicuramente, sta ridendo di me.

RESUMO

BONGIOVANNI, Luca. **Entre Modernidades Desarticuladas, Tradições e Nação: uma análise dos textos autorais e das encenações da Companhia Negra de Revistas – Rio de Janeiro, 1926.** Seropédica, RJ, 275 p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, RJ, 2015.

A análise das encenações das peças teatrais revisteiras que a Companhia Negra de Revistas do cenógrafo português Jaime Silva e do autor e ator baiano De Chocolat apresentou no Teatro Rialto de Rio de Janeiro em 1926 releva a evidente presença de uma proposta que redimensiona no sentido “negro” muitos dos elementos culturais mais identificáveis com o caráter brasileiro. Nesse contexto formado pela pluralidade dos diálogos que se instituem entre modernidade, nacionalismo e questão racial, destaca-se também a marcada presença de um discurso propriamente afro-diaspórico de acordo com o conceito de “sistema do Atlântico Negro” elaborado pelo sociólogo britânico Paul Gilroy. Utilizando uma perspectiva transnacional e intercultural, a análise das peças é feita a partir dos textos autorais das peças e dos comentários da imprensa e dos intelectuais que assistiram aos espetáculos e tenta evidenciar a importância dos aspectos performáticos das encenações propostas ao público.

Palavras-chave: Teatro de revista, Modernidade negra, Afro-diáspora atlântica.

ABSTRACT

BONGIOVANNI, Luca. **Entre Modernidades Desarticuladas, Tradições e Nação: uma análise dos textos autorais e das encenações da Companhia Negra de Revistas – Rio de Janeiro, 1926.** Seropédica, RJ, 275 p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, RJ, 2015.

The analysis of the stageplays that Jaime Silva's and De Chocolat's Companhia Negra de Revistas presented in the Rio de Janeiro's Teatro Rialto in 1926 reveals the presence of a "black" proposal about many of the most recognizable cultural elements of the Brazilian character. In this context formed by the plurality of the dialogues that modernity, nationalism and racial problem instituted between them, also stands out the strong presence of an african-diasporic discourse according to the concept of "Black-Atlantic system" elaborated by Paul Gilroy. Using a transnational and intercultural perspective, the analysis of the stageplays is made from the authors' scripts and the comments of the press and tries to highlight the relevance of the performative aspects on stage.

Keywords: "Teatro de revista", Black Modernity, Atlantic afro-diaspora.

SUMÁRIO

Introdução	p. 8
Capítulo I – O teatro de revista carioca: uma possibilidade excepcional para os artistas negros subirem em cena	p. 45
Capítulo II - Os artistas negros e as conexões transatlânticas nas sobreposições entre raça, nacionalidade e afirmação social	p. 83
Capítulo III – Modernidade e contra-modernidade na perspectiva afro-diaspórica do “Atlântico Negro”	p. 130
Capítulo IV – As revistas “negras” e a afro-diáspora como reapropriação negra da nacionalidade e de seus símbolos	p. 154
Notas conclusivas	p. 251
Fontes datilografadas originais e referências bibliográficas	p. 258
Anexo	p. 273

INTRODUÇÃO

Nel secolo presente i neri sono creduti di razza e di origine totalmente diversi da' bianchi, e nondimeno totalmente uguali a questi in quanto è a diritti umani. Nel secolo decimosesto i neri, creduti avere una radice coi bianchi, ed essere una stessa famiglia, fu sostenuto, massimamente da' teologi spagnuoli, che in quanto a diritti, fossero per natura, e per volontà divina, di gran lunga inferiori a noi. E nell'uno e nell'altro secolo i neri furono e sono venduti e comperati, e fatti lavorare in catene sotto la sferza. Tale è l'etica, e tanto le credenze in materia di morale hanno che fare colle azioni.¹

Giacomo Leopardi, escritor e poeta italiano –
Pensieri, LXVI, (1831-1835)

O jornal carioca *A Rua*, na primeira página da sua edição de 6 de dezembro de 1927, apresentava uma grande foto de Rosa Negra, uma atriz muito conhecida e apreciada por todos que, na cidade do Rio de Janeiro, se interessavam e frequentavam os espetáculos de teatro ligeiro. Como especificava a legenda da foto, ela era até considerada, provavelmente com aquela ponta de exagero típica das crônicas teatrais da época, a “rival brasileira da rainha do ‘black-botton’ (sic)” norte-americano, ou seja, a “estrelar” Josephine Baker que, em 1925, tinha triunfado em Paris em “La Revue Nègre”, um espetáculo que se tornou um símbolo da modernidade e do modernismo. De fato, em final de 1926, Rosa Negra havia sido uma das protagonistas mais celebradas, pelo público e pela imprensa, das duas peças de sucesso que o conjunto teatral formado e organizado pelo cenógrafo português Jaime Silva e pelo artista e autor negro baiano De Chocolat, a Companhia Negra de Revistas, apresentou no Teatro Rialto, situado na região central da cidade carioca.

Contrariamente ao que acontecia normalmente, ainda mais quando colocada na página de abertura do jornal, a foto não ligava a figura da atriz a um escândalo, a um episódio de crônica ou à publicidade de uma iminente e importante produção teatral². Na verdade, tratava-se de uma entrevista amigável e informal à atriz negra com a intenção de divulgar

¹ “No século atual, os negros são considerados de raça e de origem totalmente diferentes dos brancos, mas, mesmo assim, são vistos como totalmente iguais a estes no que é relativo aos direitos humanos. No século XVI, quando se pensava que os negros compartilhassem a mesma raiz com os brancos e que pertencessem à mesma família deles, acreditava-se, especialmente por parte de teólogos espanhóis, que, relativamente aos direitos, eles fossem, por natureza e vontade divina, muito inferiores a nós [, os brancos]. Em ambos os séculos, os negros foram e são vendidos e comprados e obrigados a trabalhar em correntes e sob a ameaça do chicote. Tal é a ética e é a esse ponto que chega a ligação entre crenças morais e as ações”. Todas as traduções do italiano, do inglês, do espanhol e do francês deste trabalho são de nossa completa responsabilidade.

² Alguns dias antes da sua efetiva publicação, uma pequena nota na coluna teatral “Cenas e telas” de *A Rua* avisava os leitores que “por falta de espaço [deixava] de publicar [naquele dia] uma interessante entrevista (...) com a Rosa Negra, ‘estrela’ da ex-companhia de revista Jaime Silva- De Chocolate (sic)”, *A Rua*, 28/11/1927.

entre os leitores a opinião que Rosa Negra tinha do novo prefeito do Distrito Federal, Antônio da Silva Prado Júnior, filho do antigo presidente do Estado de São Paulo, o conselheiro Antônio Prado, e que governaria a cidade carioca até outubro de 1930, ocasião em que seria deposto e exilado pelos acontecimentos da Revolução de 1930. O tom da conversa entre o jornalista e a atriz reportado pelo jornal era evidentemente muito relaxado. A partir do título do artigo, onde a capacidade de relacionamento da atriz negra era ironicamente comparada aos dotes políticos de Nabuco³, a gentileza, a descontração e o fascínio da atriz constituíam a nota principal que marcava as palavras de Rosa Negra, assim como os comentários do seu anônimo entrevistador:

Rosa Negra, com o seu sorriso claro e seus grandes olhos profundos, trouxe-nos ontem a visita amiga e relatou-nos aventuras de sua larga tournée na Companhia original fundada por iniciativa de Jaime Silva⁴. Quantas coisas interessantes! Sucessos, aplausos, amores *sans lendemain*, a eterna história das atrizes, brancas ou pretas, de sorriso alegre como a Rosa. Rosa (...) nos deu pareceres curiosos sobre a ação do “seu Antonio” e a respeito dos melhoramentos que Catumbi reclama. A Josephina (sic) Baker nacional, muito viva, muito ruidosa, não se furtou (...) à vaidade de proclamar, também, o que sonha no campo do embelezamento da cidade e o que julga do atual Prefeito-sportman. Falou pouco, mas falou com destemor e acerto. (...) Inclina-se muito para “seu Antônio” e tem adoração pela gentileza paulista do Sr. Dr. Cardim.

- Meu filho, diz-nos a sorridente Rosa Negra, o que nós precisamos é de homens como “seu Antônio”. No Brasil, a maior ameaça é esse lamentável ensaio de separação de raças. Diminuída a imigração portuguesa, por motivos e razões diversas, nós todas, as mulheres da minha cor, começamos a sentir a formação de correntes agressivas, que nos pretendiam diminuir, porque não é de neve a nossa face e nem lembra o ouro velho o nosso cabelo negro e crespo. “Seu Antônio”, integralmente claro, de nobre ascendência e sangue puro, concorre, ilustremente, para destruir um preconceito perigoso e enfraquecedor. Não tem escrúpulos em conversar conosco. Não teme vir até nós com o seu monóculo, o seu projeto de calva, o seu apito de referee e o seu inglês de juiz de linha. A mim ele me chama sempre – veja a galanteria – encantadora ‘back’⁵. (...) Pode, meu jornalista malicioso, ficar a cidade esburacada como antes estava, pode aumentar a dívida, pode não se reformar a instrução; mas ‘seu Antônio’ deixará assinalada a sua passagem pelo governo do nosso

³ O título completo do artigo era “Grande como Nabuco... As opiniões de outra Rosa sobre os méritos do ‘Seu Antônio’”. Realizando a obra fecunda da harmonia das raças.”

⁴ De forma interessante, somente o português Jaime Silva, renomado cenógrafo do teatro ligeiro carioca, é acreditado como empresário e organizador da Companhia Negra de Revistas. Obviamente, seria fácil especular sobre uma motivação “racial” em relação à exclusão da citação do outro empresário, o artista negro De Chocolat, mas esta hipótese poderia ser desmentida pelo tenor do resto do artigo que, de forma coerente com as palavras de Rosa Negra, é orientado rumo uma afirmação mais efetiva do negro no Brasil. Com muita probabilidade a escolha de citar somente o nome de Jaime Silva foi devida ao fato de que, depois do sucesso no Teatro Rialto no Rio de Janeiro, os dois empresários romperam a parceria e foi Jaime Silva que continuou administrando a Companhia Negra, conseguiu manter judicialmente este nome para o conjunto e começou uma longa *tournée* em vários estados brasileiros como será explicitado em outra parte deste trabalho.

⁵ Maneira com que se denominavam, no futebol, os jogadores que defendiam o gol na frente do goleiro.

município. O Sr. Presidente da ‘Laf’ e do ‘Paulistano’ contribui para a superação das odiosas separações raciais. O grande viajante, depois de correr o mundo, concluiu que o futuro dos povos está na África, inexplorada e rica, perturbadoramente bela e infinitamente negra... E o Rio, este meu querido Rio generoso, levantará um dia, ‘vis-à-vis’ à mãe preta, a estatua simbólica da mãe das pretas, representada pela figura footbalica (sic) do ‘seu Antônio’, apito à boca, cabeça ao sol, cuecas ao vento... Assim acabou sua palestra a Rosa Negra, muito alegre, muito viva, muito galante. Descendo a escada ainda nos gritou: - E se ele quiser o Conselho virado, eu vou lá. O Vieira de Moura é incondicionalmente meu...⁶

O tom quase sofisticado, mas sempre pretensiosamente alegre e ironicamente descontraído das palavras atribuídas a Rosa Negra⁷ constituía um contraponto à complexidade que caracterizava os assuntos por ela tratados. O artigo mostrava os bastidores de uma realidade que, apesar da aparente normalidade das atitudes cotidianas dos interlocutores e da utilização de vocábulos estrangeiros ou modernos, como os que se referiam ao âmbito esportivo, se caracterizava por questões ligadas à difícil administração de uma cidade cujas malhas infra-estruturais e sociais manifestavam falhas e problemas evidentes e, sobretudo, pela presença de uma questão racial não resolvida. Assim, se as palavras de Rosa Negra constatavam o surgimento e o recrudescimento de um evidente preconceito contra os negros, de acordo com a atriz a discussão deveria se colocar entre os dois extremos constituídos, de um lado, por uma solução de tipo norte-americano de segregação e, do outro, pela auspiciável perspectiva de convivência harmônica das várias componentes da população, solução esta que, alguns anos mais tarde, se tornaria conhecida como “democracia racial”. Mas, também e de forma intrigante, a entrevista destacava a possível construção de um monumento dedicado à Mãe Preta na cidade carioca e uma alusão, não muito clara, a uma imagem extremamente positivada da África negra surpreendentemente ligada não a um passado utópico e mítico, mas a um futuro promissor. Nesse sentido, o conjunto das palavras de Rosa Negra, mesmo se relacionado a uma série de

⁶ Artigo “Grande como Nabuco... As opiniões de outra Rosa sobre os méritos do ‘Seu Antônio’”. Realizando a obra fecunda da harmonia das raças”, autor não especificado, *A Rua*, 06/12/1927.

⁷ De acordo com o que afirmou Micol Seigel em ocasião da análise de outra entrevistas, mesmo sendo lícito levantar algumas dúvidas sobre a completa realidade do diálogo entre a entrevistada e o jornalista e sobre a autenticidade dos conceitos que resultaram deste diálogo, “a falta de ulteriores explicações evidencia o fato de que quanto foi escrito tinha algum sentido para os leitores”, SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press: Durham, 2009, p. 118. Por outro lado, Sidney Chalhoub nos lembra que basta-nos pensar, como Dom Casmurro, que “a verossimilhança é muita vez toda a verdade”, citação do capítulo X de *Dom Casmurro* de Machado de Assis em CHALHOUB Sidney. “A série ‘A+B’ de Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *Histórias em cousas miúdas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005, p. 72.

questões fundamentalmente domésticas, parecia aludir também a um contexto bem mais amplo do que era o propriamente nacional, um contexto em que as referências mais ou menos sutis a símbolos, eventos, situações e dinâmicas transnacionais destacavam as articulações e as conexões existentes entre uma pluralidade de elementos culturalmente diversificados. Assim, no artigo, se uma atmosfera de modernidade e de cosmopolitismo dialogavam com a tradição e o popular personificados na figura tranqüilizadora da Mãe Preta, era possível vislumbrar um instigante ideário de tipo diaspórico afro-atlântico através da alusão à África.

No final da entrevista, a alusão rápida, mas contundente, de Rosa Negra às suas “capacidades políticas” e sedutoras devidas principalmente à sua beleza e ao charme com que sabia atrair a simpatia de homens políticos famosos, nos sugere uma possível analogia com um episódio que alguns dos jornalistas presentes à exibição da peça “Tudo Preto” por parte da Companhia Negra de Revista em 1926 reportaram nos seus comentários ao espetáculo. O episódio em questão, que viu como protagonista a atriz Djanira Flora, outra figura feminina importante do conjunto de artistas que trabalhava com a companhia de De Chocolat, não era absolutamente previsto pelo texto autoral de cena, mas resultou extremamente significativo porque demonstrava o tipo de relação privilegiada, quase de intimidade e de cumplicidade, que, no teatro de revista, as *vedettes* costumavam instaurar com o público da plateia. Eis a versão do episódio segundo o jornalista do *Correio Paulistano* que introduzia aos seus leitores a próxima chegada da Companhia Negra de Revistas na cidade de São Paulo:

Sabem os leitores quem é Djanira Flora? É aquela negrinha faceira e petulante que na peça “Tudo preto”, em pleno êxito no Teatro Rialto, no papel de Ludovina ao contracenar Mingote, lança à plateia a chistosíssima (sic) frase “*Eu agora só gosto de portugueses... Tem algum aí?*”.

Essa frase, à primeira vista vulgaríssima, acarretou para Djanira uma rara popularidade, tornando-se o assunto dos cafés, bares, esquinas, etc. Digamos até como uma homenagem à justiça: grande parte do sucesso de “Tudo preto” deve-se a essa inteligente pretinha”.⁸

Outra testemunha do episódio, neste caso o jornalista de *A Noite*, nos esclarece que o que se tornou o bordão da peça de maior sucesso entre o público foi mais precisamente o seguinte: “*Não gosto de preto (...), gosto só de portugueses. (...) Tem português aí?*”. Essas palavras da atriz sobre o palco tiveram uma inevitável e dificilmente controlável repercussão sobre a animada plateia do Teatro Rialto: “O teatro quase [veio] abaixo. Um cavalheiro de tão

⁸ Artigo “A próxima estreia da Companhia Negra de Revistas ao Teatro Apollo” (autor não especificado), *Correio Paulistano*, 11/10/1926. Grifos nossos.

excitado [pareceu] quase passar de um camarote para a plateia, sem o auxílio de escada ou ascensor. Não [havia] quem se [continha]”⁹.

Além da evidente utilização de um lugar comum de tipo sócio-racial ligado à questão de gênero, neste exemplo a simpatia, o charme, mas, sobretudo, o atrevimento de Djanira Flora frente ao público são os elementos do episódio que mais se destacam, determinando, ao mesmo tempo, o sucesso da personagem, da atriz e, na hipótese sustentada pelo jornalista, também da própria peça. A frase reportada e a descrição do comportamento em cena da personagem *negra* que Djanira Flora, atriz ela também negra, estava interpretando são exemplos evidentes do que Martha Abreu afirmou em um trabalho relativo às canções populares no Sudeste brasileiro durante a Primeira República, ou seja, a existência frequente de “imagens e identidades construídas sobre homens e mulheres afro-descendentes, [especialmente as mulatas,] possíveis de serem acionadas ou difundidas” a partir do âmbito da cultura popular. Esquecendo por um momento que Djanira Flora é descrita pelo jornalista como “negrinha faceira” e não mulata, de fato, dentro de uma pluralidade de possíveis sentidos, as palavras da atriz (e o conseqüente comportamento do público) pareciam evidenciar um seu “papel ativo – pouco condizente com a imagem de uma ‘coisa’ ou objeto” que, por meio da sua capacidade de sedução, conseguia identificar “um caminho para se falar, de uma forma crítica e irônica, sobre os limites de força dos [brancos]”¹⁰. Mas, considerando que estamos tratando de uma revista teatral da década de 1920, acreditamos que também outras considerações se tornam necessárias. Se, de acordo com quanto publicado pelo jornalista de *O Correio Paulistano*, as palavras de Djanira Flora contribuíram de forma substancial ao sucesso não só pessoal da atriz, mas da peça inteira, então é mister ponderar quanto e considerar de qual forma a necessidade de elaborar um produto teatral de sucesso e com grande afluência de público em um âmbito cultural como o carioca caracterizado pela presença de uma incipiente massificação cultural podia influenciar ou se integrar com os

⁹ Artigo “Tudo Preto, no Rialto” (autor não especificado), *A Noite*, 02/08/1926. Grifos nossos.

¹⁰ ABREU, Martha. “‘Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos’: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In: *Tempo*, n. 16, Rio de Janeiro, janeiro 2004. Grifos nossos. Sobre o uso até exagerado do bordão como recurso típico e fundamental da comicidade e do sucesso do teatro ligeiro carioca, ver CHIARADIA, Filomena. *A companhia de teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012, p. 168. O fato de uma atriz negra declarar ao público que “não gostava de preto” possuía uma valência polissêmica muito grande, especialmente quando se considerava a variedade de público presente na plateia, a situação de cena paradoxalmente cômica (no caso que estamos citando, Djanira Flora estava contracenando com outro artista negro e ambos eram trajados à moda do século XVII) e o estereótipo extremamente difundido do gosto do português pelas mulheres negras e mulatas. Esta carga irônica que aludia a uma pluralidade de outras situações (mais ou menos) estereotipadas cuja expressão, às vezes, beirava o que hoje seria considerado “politicamente incorreto” constitui uma das mais contundentes evidências do que efetivamente era a polissemia típica da revista teatral.

códigos e as convenções do teatro revisteiro e, além disso, considerar a interação de tal elemento com as práticas simbólicas da cultura mais propriamente popular que há pouco acabamos de evidenciar.

Se as palavras finais da entrevista a Rosa Negra nos fizeram lembrar o que acontecia um ano antes sobre o palco do Teatro Rialto no caso do episódio protagonizado por Djanira Flora, é também verdade que os dois episódios reportados nos jornais são também bastante diferentes. No primeiro caso, a alegria e a simpatia da atriz negra e de sucesso entrevistada acompanhavam o gosto moderno de seus gestos assim como a capacidade por parte dela de tratar assuntos complexos e bastante discutidos naquele período. No segundo exemplo, a atriz negra sobre o palco tinha sucesso pela sua capacidade de atuar utilizando livre e alegremente estereótipos antigos e claramente racializados. Em outras palavras, estamos considerando dois tipos diferentes de representações de atrizes negras respectivamente fora e sobre o palco: se a primeira atriz é modernamente representada como a resposta brasileira à *star* norte-americana Josephine Baker pelo seu talento e suas atitudes, a segunda parece atribuída a um contexto mais culturalmente popular e tradicional, em algum sentido “pré-moderno”, mas que, ao mesmo tempo, utiliza através da personagem que representa em cena estratégias eficazes de um ponto de vista comercial. O que as une é o fato de ambas serem atrizes negras, charmosas, atraentes e de sucesso. E, obviamente, o fato de ter compartilhado uma exitosa experiência artística revisteira com De Chocolat.

A competência e a autoridade que o jornal *A Rua*, mesmo se através de uma forma leve e irônica, atribuiu à atriz Rosa Negra para se expressar sobre assuntos tão delicados e discutidos se devia, em grande parte, ao crédito de popularidade e simpatia entre o público e os leitores que a *vedette* conseguiu ganhar durante sua brilhante participação no que resultou ser o grande sucesso das representações teatrais da Companhia Negra de Revistas no ano anterior. De fato, do que podemos constatar, não era tão comum assim que uma atriz, mesmo talentosa, atraente e simpática, fosse escolhida pela imprensa para opinar, ao mesmo tempo, sobre um próximo acontecimento político e sobre uma questão socialmente relevante.

Será que é possível identificar os elementos que caracterizaram de forma tão marcante as representações do conjunto de artistas dirigidos por De Chocolat e que fizeram da *troupe* a mais agradável surpresa (de bilheteria e de público) da temporada teatral de 1926, ainda mais em um teatro colocado praticamente na esquina da prestigiada Avenida Rio Branco? Existia algum peculiar elemento artístico, de conteúdo ou estético que permitiu à Companhia Negra

de Revistas explorar a grande popularidade e o sucesso que vivia o teatro ligeiro carioca naquela época? Qual era a importância do fato da Companhia Negra de Revistas ser composta somente por artistas negros como Rosa Negra e Djanira Flora e todos eles se reconhecerem como tais a partir do nome da própria companhia? Por acaso, existia um tipo de relação particular que ligava as revistas da Companhia Negra de De Chocolat com as companhias estrangeiras de teatro musicado e ligeiro que, naquele mesmo período, estavam tendo um importante sucesso de público apresentando vários músicos, jazz-bands, artistas e atores negros nos seus espetáculos? Qual era a relação que tais revistas possuíam com o crescente sucesso de clubes e associações dançantes formados por trabalhadoras e trabalhadores negros que, em todos os bairros, também os mais humildes da Capital Federal, costumavam dançar os ritmos mais diversificados (*fox-trot*, samba, maxixe, tango, *shimmy*, etc.) que as *jazz-bands* convidadas tocavam para eles¹¹? Neste sentido, qual era a relação do conjunto que atuou no Teatro Rialto com as realidades culturais e artísticas parisiense e norte-americana, realidades que eram consideradas uma referência e a melhor expressão da modernidade, verdadeiros modelos aos quais se inspirar? Existia uma relação, uma ligação ou, pelo menos, uma inspiração com os discursos que intelectuais negros na Europa, nos Estados Unidos, no Caribe e também no Brasil estavam desenvolvendo sobre um sentido nacionalista ou, ao contrário, de tipo afro-diaspórico de ser negro? E com as vanguardas modernistas de matriz europeia que, em grande parte, inspiraram a representação de *La Revue Nègres* no teatro parisiense dos *Champs-Élysées* em 1925, a primeira exibição teatral na capital francesa de um conjunto artístico completamente composto por artistas negros? Se esta inspiração existia, de que forma se explicitava sobre os palcos cariocas? Por outro lado, qual era o papel das expressões artísticas e culturais populares nacionais¹² (as expressões que os críticos das colunas teatrais, a partir do final da década de 1920, costumavam definir orgulhosamente de “verdadeiramente nossas”) nas apresentações e na estética das peças do conjunto de De Chocolat, considerando que os códigos e as convenções do teatro ligeiro brasileiro, celebrando o nacionalismo, sempre privilegiavam os elementos simbólicos nacionais?

As precedentes são algumas das principais perguntas que nortearam a pesquisa que antecedeu a redação deste trabalho e, com muita probabilidade, as respostas a essas questões

¹¹ Ver PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O prazer das morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”. In: MARZANO, Andrea e MELO, Victor Andrade de (orgs.). *Vida divertida: histórias de lazer no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

¹² Em relação ao sentido com o qual trabalhamos a expressão “cultura popular”, ver a parte final desta introdução.

poderão permitir uma maior compreensão e uma nova interpretação do que representou o inesperado fenômeno do aparecimento da Companhia Negra de Revistas no âmbito teatral, cultural e social carioca em 1926.

Para cumprir essa tarefa, torna-se absolutamente necessário inserir a análise da atuação da Companhia Negra de Revistas e as questões que acabamos de explicitar no âmbito da longa e fundamental discussão que, no Brasil, a partir das décadas de 1870 e 1880, se concentrou sobre a procura e a identificação do efetivo caráter nacional. Este fator era indispensável para que fosse possível a formação, sobre a base de um cunho identitário nacionalista¹³, de uma série de elementos úteis para o redimensionamento e a reconfiguração de uma nova coesão nacional no Pós-Abolição, coesão que, obviamente, se tornava útil ao recém instalado regime republicano também para a elaboração de sua nova e inevitável hierarquização social. Paradoxalmente, como já amplamente evidenciado pela historiografia, o esforço hierarquizador no Brasil se deu exatamente no momento em que o modelo político e social triunfante foi o de tipo liberal, baseado sobre a propriedade privada e a responsabilidade individual, colocando no próprio centro a figura dos cidadãos considerados na sua qualidade de indivíduos com plenos direitos¹⁴. Na verdade, o que efetivamente se deu foi que “a República, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial. Pode-se dizer que houve até retrocesso no que se refere a direitos sociais”¹⁵ e não é por acaso que alguns autores chegaram a definir a nascente Primeira República brasileira como “o tempo do liberalismo excludente”, expressão que resume felizmente a coexistência e a persistência ambíguas desses conceitos¹⁶.

A partir da segunda metade do século XIX a introdução no Brasil de teorias científicas elaboradas na Europa determinou um deslocamento da atenção sobre o conceito da raça como valor qualitativamente decisivo para a definição do caráter nacional¹⁷ e isso fez

¹³ De acordo com Oliveira, entendemos o adjetivo “nacionalista” como “uma representação ideológica preocupada em definir os traços específicos de um povo e suas diferenças frente aos demais – a identidade e a alteridade”, OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp. 188 e 30-45.

¹⁴ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 14 e 17.

¹⁵ CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 45.

¹⁶ FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁷ Basicamente, teorizava-se que a determinação do indivíduo por parte de fatores biológicos e ambientais resultava mais importante e decisiva na construção de sua identidade do que seu arbítrio.

com que o conceito de mestiçagem se tornasse central por causa da sua intrínseca ambiguidade e da manipulação a que facilmente se prestava, abrindo assim a possibilidade de desenvolvimento de visões e de discursos menos deterministicamente direcionados¹⁸.

Uma visão profundamente racializada¹⁹ e pessimista em relação à mestiçagem como elemento essencial da nacionalidade foi contrastada por outros discursos que não consideravam a presença da própria mestiçagem como a efetiva causa dos efeitos nefastos (corrigíveis ou não que eles fossem) sobre o povo brasileiro, mas identificavam nela um aspecto enriquecedor, peculiar e característico da verdadeira identidade nacional. A novidade que, paulatinamente, começava a ficar evidente nesse debate era uma valorização efetiva e cada vez menos questionada da presença na sociedade dos brasileiros de origem africana e da própria mestiçagem, em um contexto em que era a cultura e não mais a raça a ser identificada e reconhecida como o elemento central da discussão²⁰. A partir das últimas décadas do século XIX e, com maior vigor, a partir da década de 1910, vários foram os protagonistas de tal discussão que, neste sentido, começaram a considerar a grande importância de muitas das expressões culturais (*in primis* a musical) ligadas ao que era considerado popular e mestiço: na verdade, “tanto a Abolição quanto a República provocaram entre os intelectuais uma espécie de tomada de posição em relação à população afro-descendente, pois era preciso pensar na incorporação dos ex-escravos e de seus descendentes na vida nacional e em sua contribuição à própria identidade da nação”²¹.

Assim, o negro e o mestiço, considerados até aquele momento como os verdadeiros “bodes expiatórios do atraso brasileiro”, acabaram sendo identificados como presenças importantes e indispensáveis por causa das influências que sempre exerceram sobre a construção de uma identidade brasileira pensada, de um lado, no sentido coagulante de sua cultura peculiar e, do outro, segundo o prisma da “unidade da pátria” e da homogeneização

¹⁸ Sobre o uso, o abuso e a adequação do conceito de raça, de mestiçagem e de branqueamento em relação ao discurso da identidade brasileira e do que seria o caráter nacional, ver obviamente SCHWARCZ, Lília Moritz. *Op. cit.*

¹⁹ Em relação ao conceito de “racialização”, é importante destacar a diferença entre os termos “racismo” e “racialismo”. Butler afirma que “o uso popular [de racismo] inclui a concepção da crença em diferenças biológicas entre raças, ódio racial, discriminação, preconceito e etnocentrismo. (...) O racismo acredita na existência de “raças” como subdivisões biologicamente definidas da espécie humana. Racialismo, que deriva desse conceito, é a crença que aquelas raças podem ser hierarquicamente comparadas de uma forma tal que uma pode ser classificada como superior às outras”, BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won. Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998, p. 49.

²⁰ Ver, sobre esse lento processo caracterizado também pela presença de temporâneos recuos, a valiosa leitura dada por OLIVEIRA, Lúcia Lippi, *Op. cit.*

²¹ ABREU, Martha e VIANNA, Carolina Dantas. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de (org). *Nação e Cidadania no Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, pp.125-126.

populacional, também em vista da incipiente discussão sobre a imigração²². Naturalmente, tudo isso não impediu que os preconceitos raciais e de cor continuassem existindo e, muitas vezes, de uma forma evidente e marcadamente excludente.

Como justamente evidencia Mônica Velloso, as posições cientificamente higienizadoras de boa parte das elites nacionais não apoiaram e dificultaram as propostas que poderiam subverter suas bases e suas estruturas de privilégio, agilizando a formação de uma situação que, de um lado, apresentava “um Estado europeizado que [lutava] por impor padrões de conduta e valores culturais tidos como universais” e, do outro, “uma sociedade extremamente fragmentada que, muitas vezes, [criava] seus próprios canais de integração à margem da vida política tradicional”²³.

A discussão sobre a essência do caráter nacional não foi protagonizada exclusivamente pelos textos e as obras dos intelectuais pertencentes à elite letrada urbana mais culta. De fato, entraram na disputa também muitos pensadores, jornalistas, cronistas, escritores, críticos, artistas e *flâneurs* que faziam parte da intelectualidade boêmia carioca, a que elaborava seus pensamentos frequentando os cafés da Capital Federal e as redações de várias das revistas literárias e de arte que aí eram publicadas²⁴. Um significativo exemplo dos discursos que foram elaborados no cotidiano urbano do Rio de Janeiro desse período é reportado em uma crônica que Benjamin Costallat escreveu só seis meses antes da estreia no Teatro Rialto da Companhia Negra de Revistas de De Chocolat e que foi publicada no *Jornal do Brasil*:

Quem for preto, pois, se rejubile. A cor está subindo de cotação. Aliás, no Brasil, nunca tivemos, felizmente, preconceitos de raça depois da Abolição. Lidamos com o preto, com o amarelo, com o vermelho e com qualquer outra cor que apareça por aí como se branco fora. Consideramos a cor apenas uma questão de tinturaria. Não nos impressiona. E nisto mostramos uma grande superioridade. (...) Fizemo-nos mestiços. Somos uma mistura. E isto acabará dando certo, surgindo, dentro de alguns anos,

²² VIANNA, Hermano. *Op. cit.*, pp. 63 e 71 e SEYFERTH, Giralda. “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

²³ VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 209.

²⁴ Mônica Pimenta VELLOSO em vários dos seus trabalhos analisa a sociabilidade e a produção dos grupos boêmios cariocas, assim como suas articulações ao redor de temáticas como o cosmopolitismo, a modernidade, os modernismos e a exaltação da cultura popular. Entre outros, podemos lembrar “Os cafés como espaço da moderna sociabilidade”. In: LOPES, Antonio Herculano (org). *Entre Europa e África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000; *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996 e “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 359-371; *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, pp. 75-90.

uma raça caracteristicamente brasileira. Não podemos, entretanto, negar a nossa gratidão aos portugueses no gênero daqueles que vão ao S. José ver as crioulas. Eles foram os primeiros heróis deste caldeamento. Sem eles, nós todos seríamos negríssimos. (...) Não devemos apenas querer bem ao negro, nem das negras fazer estrelas de teatro. O negro merece que lhe levantemos o monumento da gratidão brasileira. (...) ²⁵.

Mesmo se o texto apresenta algumas ambiguidades disfarçadas pelo tom irônico e ambíguo da crônica, a pena de Costallat parecia compartilhar uma visão muito parecida com a que seria a da “democracia racial” de matriz freryriana e que será consagrada em 1933 por meio da publicação de *Casa-grande e senzala*²⁶. De qualquer forma, é relevante ressaltar o fato de que o autor dessas linhas já frisava a presença de atores, ou melhor, atrizes negras no teatro não como uma exceção, mas como um fato já consolidado havia um tempo pelo menos no teatro ligeiro carioca. Por outro lado, para ter a noção de quanto a discussão sobre o caráter nacional foi ampla e articulada nas primeiras décadas do século XX em todos os âmbitos culturais brasileiros, é importante considerar que a valorização da cultura ligada à mestiçagem e à população afro-descendente foi difusamente suportada também por análises e trabalhos de intelectuais e estudiosos mais especificamente orientados às pesquisas sobre o folclore nacional. Neste sentido, a historiografia brasileira está recentemente evidenciando uma significativa produção por parte dos “folcloristas” já a partir das últimas décadas do século XIX, juntamente à grande importância que estavam assumindo várias e diferenciadas representações da cultura popular urbana e rural como festas religiosas, músicas, danças, teatro de tipo ligeiro e carnaval²⁷. Como explicam Abreu e Dantas com particular atenção em relação à música e à poesia, essa produção valorizava “certas músicas populares, identificando influências africanas em suas versões sobre a cultura brasileira (...). Começava-se a avaliar de forma mais sistemática a presença de índios e negros na história e na cultura que estavam sendo forjadas naquele momento como nacionais”²⁸. De fato, já era bem presente e compartilhada a consciência de que “a construção do ‘espírito nacional’ (...) e das

²⁵ “Crônica” de Benjamin Costallat, *Jornal do Brasil*, 11/04/1926.

²⁶ O termo “democracia racial” é atribuído a Gilberto Freyre, mas o verdadeiro criador da expressão seria Roger Bastide que a utilizou em um artigo no jornal *Diário de São Paulo* de 31 de março de 1944: “Gilberto Freyre só teria utilizado pela primeira vez um termo sinônimo de democracia racial em suas conferências na Universidade do Estado do Indiana (Estados Unidos) entre setembro e dezembro de 1944”, GUIMARÃES, Antônio Sérgio Guimarães. “Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito”. In: *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 138 *apud* DOMINGUES, Petrônio. “A visita de um afro-americano ao paraíso racial”. In: *Revista de História*, n. 155, 2006, p. 173, nota 32.

²⁷ Entre outros, em relação à “música nacional”, Abreu e Dantas citam Mello Moraes Filho, José de Sant’Anna Nery, Rodrigues de Carvalho, Francisco Pereira da Costa, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello e Julia Brito Mendes, ABREU Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Op. cit.*, 2007, p. 126.

²⁸ ABREU Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Op. cit.*, 2007, p. 123-151.

“tradições brasileiras”” devia inevitavelmente considerar as manifestações culturais “dos setores populares e afro-descendentes”, “reconhecendo e divulgando [especificamente] uma ação ativa (e propositiva) [aos descendentes de africanos]”.²⁹

Ao mesmo tempo, é necessário considerar que a ação ativa e propositiva por parte dos negros sobre a identificação do pressuposto caráter nacional³⁰ não dependia exclusivamente da presença de setores e áreas da sociedade mais flexíveis e disponíveis em relação aos que poderíamos definir de percursos de mobilidade e ascensão social por parte de alguns indivíduos de ascendência africana. Nesse sentido, no que é relativo por exemplo ao âmbito musical, “a ascensão de músicos negros nesta conjuntura (...) precisa ser encaminhada [também] numa dimensão atlântica, articulada ao intercâmbio propiciado pela instalação da indústria fonográfica em várias cidades das Américas a partir do final do século XIX”³¹. Torna-se assim extremamente importante considerar a força com que no Brasil as “músicas populares, como lundus, maxixes e choros, afirmaram-se [cada vez mais] como gêneros e negócios lucrativos, no mercado editorial e de diversões, exatamente entre o final do século XIX e o início de XX. Não precisaram esperar para as décadas de 1920 e 1930 para serem identificadas [pelas elites cultas e letradas urbanas] como coisas nacionais”, assumindo assim também uma valorização de tipo social e político e a consequente possibilidade de participar aos discursos e aos debates que a sociedade propunha. De fato, nesse tipo de análise, como justamente evidencia Micol Seigel, em várias ocasiões se corre o risco de que

as narrativas dessas colaborações da elite passem por cima da efetiva agência por parte de tudo que elite não é [, acabando assim por ocultar este importante aspecto da questão]. O que é verdade é o fato de que a atenção em relação aos aspectos folclóricos por parte das elites letradas se baseava sobre o preexistente fascínio exercitado por tudo que era francês e atribuir o modernismo, o futurismo e as outras manifestações da vanguarda brasileira da década de 1920 [exclusivamente] a uma fonte de inspiração europeia significa não perceber a falta de outra grande fonte. *Em Paris assim como no Rio de Janeiro, a elite da produção musical daquele período dependia em grandíssima parte dos produtores culturais populares. (...) A cultura popular provocava e inspirava as elites naquele*

²⁹ “Exemplos anteriores [de intelectuais], como Manoel Bomfim ou Alberto Torres, eram considerados exceções, casos isolados, justificando-se assim o seu não-sucesso ou desvalorização no meio intelectual do período”, ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. *Op. cit.*, 2007, p. 142.

³⁰ No caso da música é possível falar de “a construção da nação através de uma música que expressasse os sons do povo brasileiro e as vozes da terra”, ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”. In: *ArtCultura*, vol.13, n. 22, Uberlândia, jan.-jun. 2011, p. 78.

³¹ ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, n. 20, janeiro-junho 2010, p. 92.

*período, e os artistas e os produtores culturais tinham perfeita consciência disso.*³²

Não há dúvidas de que a presença de discutíveis e hierarquizantes categorizações relativas às expressões artísticas da época como, por exemplo, a de “exotismo” ou a de “regionalismo”, não são dimensões suficientes para explicar por parte das elites “o interesse pelas coisas do Brasil, pela mestiçagem e pela divulgação do que [se entendia] por música popular brasileira”, interesse que determinava o grande crescimento do “mercado editorial e fonográfico da cidade do Rio de Janeiro [que] oferecia, respectivamente, livros com coletâneas de ‘canções populares’, identificadas como ‘brasileiras’, e discos com modinhas, choros e lundus”³³.

O processo de valorização de muitas das expressões e das práticas simbólicas populares relacionadas à mestiçagem e à população de descendência africana foi fundamental para a formulação de várias e diferenciadas elaborações e propostas orientadas ao conseguimento de uma maior e mais efetiva afirmação e inserção do negro do ponto de vista social e político na sociedade carioca e, obviamente, brasileira do Pós-Abolição. De acordo com quanto grande parte da historiografia brasileira está afirmando, “os negros criaram espaços capazes de oferecer possibilidades de expressão e de participação política, estendendo sua definição às atitudes, comportamentos e estratégias para além do exercício de voto e dos resultados eleitorais”. Estes novos espaços de expressão e de participação pública permitiram que se negociassem posições, se reafirmassem espaços de disputa e se lutasse por direitos e interesses por parte da população afro-descendente, “inclusive em termos étnico-raciais, culturais e coletivos”³⁴.

Obviamente, este percurso de afirmação e reafirmação de direitos que delineamos e que, no caso da nossa pesquisa, é relativo à população carioca de ascendência africana necessitou de momentos nos quais fossem estabelecidas e atuadas estratégias para a definição de uma identidade³⁵ coletiva, identidade na qual a parte da população não-branca pudesse se

³² SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press: Durham, 2009, p. 113 e p. 114. Grifos nossos.

³³ ABREU, Martha. *Op. cit.*, 2011, p. 73 e p. 79.

³⁴ ABREU Martha e DANTAS, Carolina Vianna. “É chegada ‘a ocasião da negrada bumbar’”. In: *Varia história*, vol. 27, n. 45, Belo Horizonte, jan. – jun. 2011, p. 105. Ver também ABREU, Martha. *Op. cit.*, 2010.

³⁵ De acordo com Kim Butler, o que entendemos com o termo “identidade” não deve ser considerado como uma variável fixa e imutável ou um simples *desiderata*. Ao contrário, o conceito de “identidade” tem que ser entendido como uma estratégia socialmente possível e praticável que, por meio do processo de inclusão social dos próprios negros, se completa com o efetivo reconhecimento geral dos seus direitos e deveres derivantes de uma cidadania participativa plena. É bom frisar que tal formulação estratégica não possui infinitos graus de liberdade, mas precisa ser enquadrada dentro de um específico contexto histórico, sendo conotada

reconhecer, ou melhor, se auto-reconhecer para possibilitar e/ou intensificar tal processo de afirmação por meio do necessário reconhecimento por parte dos “outros”.

A hipótese principal a partir da qual desenvolvemos nossa pesquisa é o fato de que a proposta teatral que foi apresentada ao público carioca em 1926 pela Companhia Negra de Revistas, proposta absolutamente original e inédita a partir da composição étnica do conjunto artístico e do nome que ele se atribuiu, representou, sob todos os pontos de vista, um significativo e paradigmático exemplo das possibilidades e das oportunidades expressivas disponíveis para a população carioca de ascendência africana. Tais possibilidades permitiram que fossem apresentadas e sugeridas peculiares definições identitárias estrategicamente importantes para ampliar os campos de discussão e de negociação indispensáveis para a construção e a implementação de um eficaz processo de afirmação social e política. Nesse sentido, é importante destacar que essas definições identitárias eram total e organicamente ligadas e relacionadas às noções de nação, de nacionalismo, de cosmopolitismo e a questões como as das relações entre tradição e modernidade e entre a cultura popular e a cultura massificada.

As duas peças apresentadas pelo conjunto artístico de De Chocolat e Jaime Silva ao público carioca em 1926 constituem o objeto de estudo de nosso trabalho, juntamente às entrevistas, declarações, críticas e comentários que, respectivamente, artistas, empresários e jornalistas das colunas teatrais dos jornais concederam e/ou publicaram nos principais órgãos da imprensa daquele período.

Do ponto de vista metodológico, as fontes primárias da nossa pesquisa que foram analisadas resultam constituídas pelos textos datilografados das revistas teatrais “Tudo Preto” (autoria de De Chocolat) e “Preto e Branco” (autoria de Wladimiro di Roma) de 1926 disponíveis no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (na Seção dos Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia, a qual era encarregada da censura prévia das peças a ser apresentadas ao público). Contemporaneamente, a consulta no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional³⁶

historicamente. As estratégias elaboradas por parte da população de ascendência africana com uma finalidade identitária funcional à efetivação dos próprios direitos tinham que considerar, por exemplo, os comportamentos e as atitudes que as elites hegemônicas tiveram logo no começo do Pós-Abolição e isso, considerada a abordagem afro-atlântica da autora, faz com que Kim Butler insista muito sobre a pluralidade de estratégias possíveis e praticáveis para as populações afro-diaspóricas no âmbito atlântico. O que tinha que ser considerado e avaliado na formulação da possível estratégia era o fato de que a principal preocupação sobre a consolidação do poder por parte da elite se traduzia em dever enfrentar a nova situação em que os ex-escravos não eram mais uma propriedade, mas seres humanos que estavam se transformando em cidadãos aos quais se estendia a participação política. Medidas nesse sentido podem ser consideradas as que limitavam a mobilidade dos descendentes de africanos ou as limitações objetivas à possibilidade dos libertos de competir livremente no mercado de trabalho, BUTLER, Kim. *Op. cit.*, pp. 210-227.

³⁶ <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

permitiu o longo trabalho de pesquisa e organização das fontes impressas a partir da leitura dos seguintes periódicos e jornais da época: *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *A Manhã*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz*, *Diário da Noite*, *Diário de Notícias*, *A Noite*, *O Imparcial*, *O Jornal*, *A Rua*, *O Malho* e *Correio Paulistano*. Tais publicações, pesquisadas da forma mais exaustiva possível e, no que era identificado como digno de nota, organizadas segundo palavras-chave nominais (por exemplo, “Rosa Negra”, “Jaime Silva”, “De Chocolate”, etc.) ou temáticas (por exemplo, “maxixe”, “coristas”, “futurismo”, etc.), reservavam cotidianamente colunas dedicadas aos espetáculos teatrais onde eram apresentadas as estréias ou comentadas as peças de maior sucesso e interesse para o público ou publicavam, em outras seções do jornal, crônicas ou relatos de fatos relacionados ao que acontecia no mundo teatral da Capital Federal.

As leituras e as interpretações através das quais a historiografia brasileira e alguns brasilianistas tentaram recentemente entender e interpretar os possíveis significados da atuação da Companhia Negra de Revistas considerada no seu aspecto de “acontecimento público”³⁷ no contexto artístico, social e cultural carioca não são unívocas. Mesmo assim, existem em todos os principais trabalhos que analisamos alguns pressupostos históricos e culturais que os pesquisadores inevitavelmente consideraram.³⁸

A historiografia sempre tendeu a ressaltar a importância de considerar o teatro de revista como um gênero teatral que, por causa dos seus conteúdos e das peculiaridades de seus códigos e de suas convenções, sempre foi entusiasticamente apreciado pelo público carioca.

³⁷ Consideramos no nosso trabalho o conceito de “acontecimento público” como evento “considerado no seu sentido de ruptura das condições de inteligibilidade”, capaz assim de “modificar as linguagens mobilizadas para problematizar e dar conta do mundo social, instaurando desse jeito um ‘antes’ e um ‘depois’ do [próprio] acontecimento”. Os referenciais teóricos para este conceito estão em BENZA, A. e FASSIN, É. “Les sciences sociales face à l’événement”. *Terrain*, 38, pp. 5-20 *apud* ROUEFF, Olivier. “Politiques d’une ‘culture nègre’. La Revue Nègre (1925) comme événement public”. In: *Anthropologie et Sociétés*. Paris, v. 30, n.2, 2006, pp. 65-66.

³⁸ Os principais trabalhos e pesquisas sobre a Companhia Negra de Revistas que consideraremos no nosso trabalho são os seguintes: GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (*e se entendem*): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese de Doutorado em História apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003a; BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate. A História da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005; NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006 e PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolate: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. Dissertação de Mestrado em Educação apresentada à Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2014. Ao mesmo tempo, é grande a contribuição que nos é oferecida pelos seguintes trabalhos: SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, pp. 95-240, GOMES, Tiago de Melo. “Negros contando (e fazendo) sua História: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001 e SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabrina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 43, 2002.

De fato, através da prática artística dos atores em cena e do tipo de situações e de personagens que eram propostos ao espectador na plateia, essa forma teatral fornecia a possibilidade de transformar o palco e a cena em um espetacular e divertido espaço no qual representar os encontros, as disputas, as tensões, os preconceitos, as discussões e as negociações entre todas as várias componentes sociais da cidade e da nação, assim como as diferentes conotações culturais, raciais e de gênero.

Por outro lado, a historiografia sempre frisou a importância de que fosse considerada com muita atenção a particular conjuntura que o mercado da oferta do lazer apresentava na Capital Federal naquele período. Desde as últimas décadas do século XIX, o cenário cultural e artístico carioca mais ligado à oferta de entretenimento, especialmente o noturno, estava em franca e rápida expansão. Fenômeno bastante comum nos grandes âmbitos urbanos europeus e americanos, esse processo era ligado a uma série de fatores como, por exemplo, um modelo civilizatório de tipo metropolitano e cosmopolita, uma urbanização maciça por causa das mudanças no sistema econômico e produtivo que se tornava claramente cada vez mais de tipo capitalista³⁹ e as relativamente melhores condições gerais de vida que rendiam mais acessíveis os preços das formas de lazer oferecidas⁴⁰. De acordo com Araújo, na análise da que essa autora define de “vocação ao prazer do carioca”,   necessário considerar a expansão desse fenômeno também como a conseq u ncia de uma redefini o do estilo da tradicional boemia da cidade por meio de um seu aburguesamento e de uma amplia o das práticas do lazer da intelectualidade e do povo, no sentido de uma moderniza o das atra o es e de sua forma de consumo. Isso teria determinado uma “participa o em massa da popula o nos prazeres

³⁹ Para a “associa o entre o teatro e o capital [que] ganhou formas variadas, mais ou menos artísticas, ou puramente especulativas” na década final de 1800, ver MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003, pp. 87-104.

⁴⁰ A efervescência da vida noturna e a presença em número extremamente elevado (ver, para um detalhamento bastante eficaz dessa realidade, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 23-105) de associa o es, “clubes [dançantes], cabarés, cafés-cantantes”, teatros, circos, circo-teatros e cinemas multiplicava as op o es e o tempo que podia ser empregado para o lazer, tanto que parecia que “todos [queriam] estar em todos os lugares e desfrutar de todas as atra o es urbanas ao mesmo tempo”, SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e cria o cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 37 *apud* ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A voca o do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 342. Roberto Moura mostra que “o *café-chantant*, que surgira nas esquinas de Paris como uma versão popular dos *café-concert* das elites, os parques itinerantes, o *vaudeville* e a música urbana francesa [eram] produtos que logo chegaram ao Rio de Janeiro [como] uma nova cultura dirigida pelo ingresso barato para a massa”, mas também nos lembra que   praticamente nessa mesma época de desenvolvimento de uma maneira burguesa de se divertir que se afirmam definitivamente no Rio de Janeiro “a massa de desempregados, os meninos de rua, a miséria massificada, (...) as favelas e os guetos no subúrbio”, num processo de amplia o das diferenças sociais, MOURA, Roberto. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a inven o do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks - Funda o Casa de Rui Barbosa, 2000, pp.130-131 e 118-119.

mundanos, onde [também] a família [, alvo privilegiado das políticas republicanas e seu sustentáculo do projeto normatizador,] [encontrava] um espaço para usufruir dos encantos da vida noturna”⁴¹.

As empresas de espetáculo adotavam normalmente inúmeras e extremamente criativas estratégias publicitárias assim como novas e dinâmicas formas organizacionais mais orientadas à parte comercial e ao lucro financeiro final como objetivo principal da atividade⁴²: não é por acaso que Moreira Sampaio, já no final do século XIX, descrevia brilhantemente essa situação afirmando que, na verdade, “o autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire”⁴³. As empresas teatrais cariocas, especialmente as de teatro ligeiro, começaram adotar maciçamente um modelo, ou melhor, um verdadeiro “modo de produção” dos espetáculos de tipo intensivo que se caracterizava pelas representações de várias sessões (duas ou até três) cotidianas do mesmo espetáculo, pela agilidade das encenações e pela flexibilidade dos módulos das peças (os “quadros”) e de todas as outras suas partes. Foi desta forma que se afirmou o que foi denominado de “teatro por sessões”, formula lucrativa de apresentação de espetáculos teatrais em série e, pelo menos na sua primeira fase, totalmente desinteressada à saúde e à qualidade de vida de todos que trabalhavam no teatro para se sustentar. Quando afirmamos que a flexibilidade se tornou uma das maiores características desse modo de produção dos espetáculos, não estamos aludindo somente a uma flexibilidade material e “física”, relativa à utilização dos cenários ou dos vestuários de cena, mas também a uma flexibilidade propriamente estrutural dos textos, ou seja, sua predisposição a possíveis deslocamentos, trocas e transformações de inteiros atos e quadros dentro de uma peça e entre uma peça e outra, muitas vezes em função das escolhas internas da companhia ou dos gostos manifestados pelo público durante as primeiras apresentações⁴⁴. De acordo com Beti Rabetti e Filomena Chiaradia, a procura da necessária maximização dos lucros empresariais se dava sobretudo “por meio de um modo de produção dramaturgico/espetacular orientado [em grande parte] para criar não obras únicas e originais, mas módulos intercambiáveis, destinados a possibilitar obras em série”, cuja finalidade essencial era encontrar o gosto do público,

⁴¹ ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *Op. cit.*, pp. 341-350.

⁴² A procura da necessária maximização dos lucros empresariais se dava “por meio de um modo de produção dramaturgico/espetacular orientado [principalmente] para criar não obras únicas e originais, mas módulos intercambiáveis [intra- e inter-peças], destinados a possibilitar obras em série” e com a finalidade de divertir o público, RABETTI, Beti. *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 43-46 e 53-60 e CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, pp. 125-143.

⁴³ Moreira Sampaio, *A Notícia*, 17/12/1894.

⁴⁴ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, pp. 179-195.

satisfazer suas expectativas em relação à originalidade dos espetáculos e maximizar assim os lucros cotidianos pelo maior período de tempo possível⁴⁵.

Este inovador “modo de produção” do entretenimento permitiu que houvesse um relevante aumento quantitativo e qualitativo das propostas artísticas oferecidas ao público e a consequente diminuição dos custos das entradas dos espetáculos. A oferta bem variada (shows musicais e/ou de dança, peças teatrais de todos os gêneros, exposições canoras de grupos de artistas especificamente convidados, celebrações de festividades ou de aniversários de artistas, empresários ou personalidades políticas famosas, festivais de músicas ou de ritmos específicos do ponto de vista regional, etc.) fez com que ela se tornasse atrativa para diferentes tipos de público, os quais apreciavam também a tentativa de reproduzir ou melhorar modelos organizacionais internacionalmente conhecidos e de grande sucesso, fato que ajudava e estimulava a difusão, mas, ao mesmo tempo, a atualização de um cosmopolitismo cultural cujos referenciais principais eram inevitavelmente o do entretenimento profissional de Paris ou dos Estados Unidos. Grande espaço, nesse contexto, era ocupado por propostas artísticas nas quais a marca da cultura popular nacional era sempre muito evidente, sobretudo no âmbito do entretenimento musical e das danças.

Se, de um lado, a transformação da maneira com a qual o entretenimento era proposto pelas empresas e fruído pelo público determinou modelos referenciais de produção, de coreografia e de encenação bastante definidos segundo as convenções dos vários e diferenciados gêneros, do outro, também nas trajetórias artísticas dos atores e das atrizes começaram a ser identificáveis padrões comuns relativamente às experiências profissionais, ao tipo de ambientes freqüentados e à maneira com que era possível conseguir formas duradouras de aperfeiçoamento artístico e afirmação profissional. De fato, era bastante comum que os artistas, especialmente os atores, começassem seus percursos profissionais nas pistas dos circos dos subúrbios cariocas, nos pequenos teatros de bairro ou nas exposições canoras e musicais que sempre acompanhavam as “multiétnicas” festas religiosas urbanas, a mais famosa das quais era, no Rio de Janeiro, a festa da Penha⁴⁶. Daí, por meio do contínuo

⁴⁵ RABETTI, Beti. *Teatro e comichadas 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, pp. 43-46 e 53-60 e CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, pp. 125-143.

⁴⁶ Ver, entre outros, TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005 e SOIHET, Rachel. “Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. Nas palavras de Moura, “para que o popular (...) pudesse assumir essa condição abrangente para uma população tão diferenciada, foi fundamental

trabalho sobre as cenas e do aperfeiçoamento técnico e artístico, por alguns seria finalmente possível, um dia, acessar ao elenco de uma grande produção e/ou conseguir representar um papel, uma música, um quadro que os tornasse inesquecíveis e celebrados pela crítica e pelo público. Esses percursos sempre foram muito ligados e relacionados com o fundamental papel da imprensa que, cada dia, seguia o mundo teatral com extrema atenção através do trabalho incansável de inúmeros colunistas e expertos teatrais. No final das contas, se escrever positivamente sobre a iminente estreia de uma peça ou contribuir ao aumento da expectativa do público para certo evento podia até determinar em boa parte o sucesso da peça, era claro que os teatros lotados faziam com que a venda dos jornais aumentasse por causa da curiosidade dos leitores de conhecer as impressões e os comentários dos especialistas sobre o espetáculo ao qual assistiram ou sobre a performance tão esperada de suas artistas favoritas.

A popularização do acesso e do aproveitamento dos produtos artísticos a partir das décadas finais do século XIX é um fenômeno que se evidenciou de uma maneira ainda mais substancial com o acelerado processo de modernização que levou à introdução, ao desenvolvimento e ao uso sistemático de instrumentos de reprodução e difusão de sons e imagens como os fonógrafos, os discos, o cinematógrafo e, em seguida, do rádio⁴⁷. O uso desses instrumentos técnicos estimulou e, ao mesmo tempo, resultou ainda mais exasperado pela incipiência da presença daquela massificação cultural (ou cultura popular de massas)⁴⁸ que, na visão radical do conceito de “indústria cultural” teorizado por Horkheimer e Adorno, determinou a inevitável industrialização do produto cultural e, seguindo os ditames do modelo capitalista, sua transformação em simples mercadoria, muitas vezes de qualidade artisticamente duvidosa e vulgarizada para fins essencialmente lucrativos por parte dos seus

esse contágio de tradições populares particulares de grupos subalternizados, dando uma dimensão cosmopolita, generalizante, a determinadas experiências musicais que, vindas dos guetos, se tornariam em expressão de toda nacionalidade”, MOURA, Roberto. *Op. cit.*, p. 128.

⁴⁷ Sem querer aprofundar o importante assunto, é claro que essa modernização no âmbito artístico determinou inúmeras conseqüências nas relações entre as diferentes formas de arte e na percepção da própria arte. Nesse sentido, vale a pena citar quanto Flora Süssekind reporta de um texto de Hans Ulrich Gumbrecht: “Se (...) cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações, no caso do Brasil ‘pré-modernista’ a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia nos jornais, por exemplo) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos. (...) Esses decênios, da virada de século aos anos 20, são de fato um momento privilegiado para se analisar um estreitamento de contatos entre literatura e *media*”, SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 26.

⁴⁸ A massificação cultural, de alguma forma, tinha anunciado com força sua incipiente presença no âmbito do entretenimento na Capital Federal já a partir da segunda metade do século XIX com o incrível sucesso de venda das inúmeras publicações que difundiam as partituras e as letras das músicas apresentadas nos espetáculos de teatro ou que eram conhecidas por meio das festas populares, ver MENCARELLI, Fernando Antonio. *Op. cit.*, pp. 201-282.

produtores. Em torno dessa discussão e para não nos amarrar de maneira excessiva a esquemas teóricos e ideológicos mais ou menos rígidos e com implicações relativas a uma escolha política implícita, nossa intenção é a de não optar exclusivamente por nenhuma das definições que a discussão acadêmica e intelectual elaborou no curso do século XX, expressões que quase sempre aludem a definidas e específicas estruturas políticas e/ou ideológicas. O exemplo mais evidente desse fenômeno é obviamente a aparentemente infinita discussão que se desenvolveu sobre a diferença que existiria entre os conceitos de “indústria cultural” e “massificação cultural”⁴⁹. Mais pragmaticamente, é nossa intenção tentar individualizar as características e os efeitos desse incipiente fenômeno de massificação cultural no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX para fixar alguns dos elementos mais relevantes na lógica de quanto visto anteriormente, ou seja, sua relação com o debate relativo a uma identidade brasileira culturalmente definida e com uma presença, se não completamente aceita, pelo menos certamente mais visível da componente mais popular, negra e mestiça da população. Em consequência dessa escolha, o uso que faremos das expressões “cultura de massas” ou “massificação cultural” não será a consequência de uma posição pré-definida e/ou teoricamente condicionante.

De acordo com Moura, foi especialmente através do mecanismo que tendeu a privilegiar a importância do resultado econômico de uma produção artística e que estimulou a concorrência acirrada entre os empresários locais para aproveitar de todas as ocasiões funcionais a um resultado satisfatório do ponto de vista comercial que, de alguma forma, acabaram se cancelando muitos dos preconceitos raciais no âmbito artístico e cultural carioca. Os “setores populares nas novas sociedades, que se reciclavam conservadoramente, voltariam a ter uma interlocução, mesmo que paradoxal, com a sociedade instituída. (...) Isso vale particularmente para os negros (...) e seus descendentes, que (...) teriam um papel

⁴⁹ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.. “O Iluminismo como mistificação de massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. Para uma breve análise, no contexto brasileiro e em um âmbito mais geral, das conotações semânticas e ideológicas que os termos “cultura de massas” e “indústria cultural” assumiram no debate intelectual a partir das primeiras considerações críticas da Escola de Frankfurt na década de 1930, ver GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 5-7. No que é relativo às discussões ideológicas que o uso dos conceitos de “cultura de massas” e de “indústria cultural implicam, Roberto Moura propõe o uso do conceito de “Espetáculo-Negócio”, mais específico para o Brasil e a América Latina. O autor percebe que “a produção cultural para o entretenimento criada no país utiliza necessariamente equipamentos estrangeiros, [dependendo] frequentemente de capitais de empresas estrangeiras, além de inevitavelmente participar de um mercado interno controlado do exterior, sendo comercializado em situações de desvantagem. Assim, peculiariza o Espetáculo-Negócio a tensão entre associação e conflito que se estabelece entre empresas, empresários e artistas nacionais com estrangeiros, numa situação de contato e convívio irreversível imposto pela convivência no mesmo cardápio de alternativas proposto ao público pela Indústria Cultural, que se renova a cada nova iniciativa entre os sujeitos e seu contexto”, MOURA, Roberto. *Op. cit.*, pp. 149-150.

[fundamental nas produções comercializadas] das companhias” por meio do patrimônio cultural que eram capazes de transmitir e compartilhar com o resto da sociedade carioca⁵⁰. Se, como descrito por Hobsbawm em relação à história do jazz, a massificação cultural abriu grandes possibilidades “nesse universo profissional do entretenimento para indivíduos vindos de setores sociais subalternos”⁵¹, é possível também imaginar que muitos dos artistas brasileiros de ascendência africana conseguiram trabalhar com sucesso, às vezes atingindo a notoriedade, por meio de sua produção artisticamente popular e nacional seguindo e explorando as lógicas da indústria cultural. Em relação a isso, Seigel e Gomes são explícitos quando afirmam que, “utilizando as oportunidades existentes com a crescente intensificação do processo de massificação cultural, pessoas que se identificariam como afro-descendentes proporcionavam entretenimento a grupos sociais diversos, tornando-se mais visíveis a cada dia”⁵².

Mas a que tipo de entretenimento nos estamos referindo? Em inúmeros casos, podemos pensar em formas artísticas ligadas e/ou contaminadas também por uma estética modernista e cosmopolita de inspiração europeia e norte-americana juntamente à proposição de elementos sobretudo musicais e teatrais nacional-populares de inspiração afro-diaspórica. Podemos afirmar isso nos apoiando, por exemplo, na pesquisa de fôlego transnacional de Micol Seigel sobre as freqüentes, densas e, às vezes, impensáveis relações artísticas diaspóricas atlânticas entre Europa, América do Norte, Caribe e América do Sul das primeiras décadas do século XX, relações traçadas pelos caminhos e pelos percursos espaço-temporais de artistas, de técnicas e de formas artísticas que acabavam dialogando entre si compartilhando também expressões modernistas da modernidade ocidental e, ao mesmo tempo, praticas simbólicas tradicionais e/ou populares locais.⁵³

Com estes pressupostos, compartilhamos a visão de Tiago de Melo Gomes quando ele afirma que existia, nas sociedades urbanas dos dois lados do Atlântico das primeiras décadas do século XX, uma “vivência comum”, uma “experiência” parecida porque continuamente compartilhada, que aproximava as culturas, as práticas simbólicas e os âmbitos artísticos de

⁵⁰ MOURA, Roberto. *Op. cit.*, pp.113-152.

⁵¹ “Para os pobres, porém, as ‘artes’ significam entretenimento comercial, e entretenimento comercial no século XIX e no início do século XX significava trabalhar em um ou mais daqueles semi-guetos que se desenvolvem em todas as grandes cidades como lugares de diversão, e onde as salas de espetáculo, os bordeis, os *nightclubs*, os *saloons*, os ginásios para lutas de boxe, as agências de variedade e o seus integrantes convivem”. In: HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 *apud* MOURA, Roberto. *Op. cit.*, p. 152.

⁵² SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 22, n.43, São Paulo, 2002, p. 186.

⁵³ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009.

grande parte dos centros urbanos atlânticos que se consideravam ou que aspiravam ser cosmopolitas. Esse tipo de vivência facilmente deslocável e transmissível fazia parte do cotidiano cultural e artístico que se respirava nesses contextos urbanos e, muitas vezes, se concretizava em novidades ou modificações nos comportamentos, nas atitudes, nas expectativas, na moda, na música, nas danças, no teatro e, de maneira mais geral, em tudo que era arte e inspiração artística⁵⁴. Esse “universo particular”, estimulado e sustentado de forma substancial pelas trocas e as reelaborações constantes de práticas, técnicas e indivíduos entre um lado e outro do Atlântico em especial seguindo as rotas “negras” afro-diaspóricas que uniam as performances dos palcos de Paris com os de New York, Londres, Madri, Rio de Janeiro ou Buenos Aires, constituía uma realidade dentro da qual as “pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam [e] debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais vistos como ‘negros’, entre outros”. Tais encontros representavam também os momentos iniciais, muitas vezes inconscientes, de inúmeros processos de elaboração artística que inspiravam e projetavam os produtores culturais do contexto atlântico rumo a novas fases de criação que, naquele contexto, pareciam prevalecer sobre os simples momentos de absorção e reproposição do que foi aprendido, de uma maneira tal que as reelaborações eram contínuas e constantemente inovadoras.⁵⁵

Essas considerações, no caso específico do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, permitem que a expressão “cultura de massas” possa ser utilizada simplesmente para evocar e fazer alusão a “um grande arsenal cultural que (...), disponibilizado para amplos segmentos da população da cidade, [funcionava] como um campo próprio de articulação de identidades e de diferenças”⁵⁶. Um arsenal cultural de referências, modelos e possibilidades que estava à disposição de todos e a partir do qual os produtores culturais, os produtores artísticos e todos os tipos de receptores, públicos e críticos, por mais diferenciados e marginalizados que eles fossem, podiam (e deviam) se confrontar para disputar ou negociar espaços e novas possibilidades de (re)afirmação social. Neste sentido é absolutamente pertinente afirmar que “as diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam

⁵⁴ A través da leitura de publicações de Arthur Azevedo, Mencarelli nos lembra que já nas últimas décadas do século XIX prefigurava-se, no âmbito artístico teatral carioca, uma situação caracterizada normalmente pelos deslocamentos, os contatos e as contaminações entre gêneros, propostas e artistas de vários países e culturas: “Era comum na classe artística surgirem escritores, dramaturgos, compositores, maestros ou atores, de origem abastada ou não, que haviam cruzado fronteiras de classes e gerado expressões artísticas com múltiplas referências culturais. Promiscuidade é um termo que pode traduzir muito bem a percepção que os contemporâneos tinham dessa dinâmica cultural, que envolvia maestros negros formados na Itália com coristas francesas de revista representando mulatas dançando maxixe em mágicas brasileiras”, MENCARELLI, Fernando Antonio. *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁵ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 104.

⁵⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp 8-10.

dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação”⁵⁷. No Rio de Janeiro, o que estava em jogo eram as propostas e as ideais com as quais se pretendia constantemente redefinir, redesenhar, reafirmar e reivindicar posições, interesses e identidades de grupo e formular novas estratégias que se relacionassem com quadros conceituais tão articulados e complexos como eram os relativos às noções de caráter nacional, de nacionalidade, de modernidade, de tradição e da questão racial. Como nos lembra Micol Seigel, na Capital Federal era possível assistir frequentemente a situações em que era evidente o cruzamento social e de classes e o relativo compartilhamento de elementos e práticas culturais no contexto de momentos reservados ao entretenimento e ao lazer, “não somente nos bairros mais boêmios e centrais da cidade. Os concertos informais da Pensão Vianna, apelido com que era conhecida a casa dos pais de Pixinguinha, viam a presença de membros do Rio de Janeiro letrado, como (...) Afonso Arinos, (...) Rui Barbosa e o erudito compositor Heitor Villa-Lobos”⁵⁸.

A esse propósito, o autor argentino Néstor Canclini coloca uma série de considerações que achamos absolutamente pertinentes com o desenvolvimento de nosso discurso, ainda mais quando se considera que esse arsenal cultural comum do qual falamos anteriormente é, na verdade, o fruto da relação ambígua e contraditória entre os diferentes aspectos da modernidade (por quanto conflitantes e opacos eles sejam) com as que geralmente se definem de cultura de elite e cultura popular. Em outras palavras, a consideração da modernidade e das suas ambiguidades aparentemente desarticuladas se torna um elemento essencial e decisivo no discurso que estamos desenvolvendo. Fundamentalmente, a pergunta a ser respondida é a seguinte: qual é a efetiva natureza deste arsenal cultural comum em um contexto como o do mundo cultural e artístico carioca da década de 1920, um mundo que era cada vez mais massificado e pretensiosamente “moderno”, mas ao mesmo tempo evidentemente nacional-popular?

⁵⁷ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997, p. xxiii.

⁵⁸ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 98. Naturalmente, em relação aos celeberrimos encontros noturnos cariocas de 1926 entre Gilberto Freyre e a “elite” musical da Capital Federal, ver também VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, pp. 19-54.

Na visão de Canclini, no passado, o que os tradicionalistas e os modernizadores⁵⁹ sempre se propuseram foi o fato de construir objetos puros e essencializados, não historicizados: “os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso”⁶⁰. De acordo com o pensador argentino, hoje, a visão sobre tal assunto mudou de forma substancial. Mudou através de uma maior articulação das relações entre as diferentes práticas simbólicas, articulação que, muitas vezes, foi agilizada e inspirada pela maneira com a qual a modernização influenciou as mesmas práticas simbólicas. Assim, “do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. (...) A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime”⁶¹. Basicamente, é possível dizer que a modernização contribuiu a neutralizar a necessidade que o culto e o popular se definissem por meio de práticas, símbolos, matrizes e valores auto-referenciais e como expressão exclusiva dos criadores da própria forma, elemento que era anteriormente preponderante. Assim, através desta nova articulação, o arsenal cultural comum ao qual nos referimos anteriormente acaba sendo definido como o resultado, constantemente atualizado e modificado, de um contínuo processo de elaboração potencialmente comum a todos os indivíduos do contexto social e que é composto por uma série de operações que “se revelam quase sempre construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico ou o simbólico”⁶².

Em 1926, o teatro ligeiro proposto por De Chocolat e as encenações das peças da Companhia Negra de Revistas foram, a pleno título, um elemento inserido nessas articulações, nessas ocupações e modificações de espaços e nessas operações de definição e redefinição de significados das práticas simbólicas no âmbito cultural carioca. Na realidade, como veremos, este processo se originou bem antes. Um desses momentos foi o final do ano de 1925, quando

⁵⁹ Néstor Canclini define com tais adjetivos os estudiosos, os autores e as disciplinas que tratam das práticas simbólicas e culturais, assim como as ideologias que delas foram elaboradas: “A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdo que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia e o folclore, assim como os populismos político, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo do *popular*. As indústrias culturais geraram um terceiro sistema de mensagens *massivas* do qual se ocuparam novos especialistas: comunicólogos e semiólogos”, CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.* São Paulo: Edusp, 1997, p. 21.

⁶⁰ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 21.

⁶¹ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 22.

⁶² CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 23.

a imprensa carioca começou a ser a arena das discussões e dos debates que detalhadamente contavam, descreviam e analisavam o fenômeno de uma companhia teatral norte-americana de artistas negros que, em Paris, estava tendo um estrondoso sucesso por causa da originalidade que acompanhava suas encenações, o tipo de modernidade proposta em cena e pelo modernismo de sua estética. E, *in primis*, pela presença de artistas negros sobre aqueles prestigiosos palcos.

É nesse contexto que o aparecimento de De Chocolat e sua companhia, mesmo antes da estreia de suas representações, começou a ser comentado, discutido, criticado ou apoiado das formas mais diferentes e contraditórias, se tornando um dos objetos privilegiados de debate, especialmente no que era relativo à oportunidade e à capacidade de o artista negro brasileiro conseguir emular os sucessos parisienses de Josephine Baker e de seus colegas negros norte-americanos. Obviamente, atrás dessa discussão, estava um universo no qual, entre a modernidade, a tradição, o conceito de nação e a questão propriamente racial, o que realmente se debatia eram os espaços de negociação e as oportunidades de inserção por parte do negro para sua afirmação política e social.

Mas, de qual maneira o artista baiano se colocou na disputa por meio de sua proposta ao público carioca de uma Companhia Negra? Em outras palavras, de que forma ele decidiu recorrer ao arsenal cultural comum através das convenções do teatro de revista?

Os autores que trataram especificamente da atuação da Companhia Negra de Revistas divergem entre eles (alguns diametralmente, outros só em alguns detalhes) em relação à resposta que dariam a tal pergunta.

O texto *Corações de Chocolat*, de Orlando de Barros, através de sua narrativa pioneira em contar a história da Companhia Negra de Revistas e de sua figura principal, De Chocolat, é orientado a identificar essa tentativa empresarial negra com a intenção de desafiar e enfrentar as que eram as convenções e os preconceitos da época. De um lado, a cultura negra começava a ser aceita e apreciada pela população carioca também na sua qualidade de público do teatro ligeiro, mas, do outro, esta audiência, do ponto de vista de Barros, não era ainda preparada para aceitar o negro como ator social efetivo na sociedade. Dessa forma, a atuação da Companhia Negra de Revistas é considerada um ato marcante de resistência ao preconceito e uma das melhores expressões da vontade de afirmação do negro por meio do reconhecimento das suas qualidades e capacidades. Tudo isso seria emblematicamente explicitado pelo fato de que os momentos finais de vida da Companhia Negra coincidiram com a proibição, por parte da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a S.B.A.T., da

possibilidade de a Companhia Negra de Revistas efetuar representações na Argentina e no Uruguai, com a justificativa que isso seria profundamente inoportuno para a imagem do Brasil e de seu teatro ao estrangeiro⁶³.

Ao contrário do autor de *Corações de chocolate*, Tiago de Melo Gomes, privilegiando na sua tese de Doutorado a visão que destaca a importância da incipiente massificação cultural sobre o teatro de revista brasileiro e suas convenções nas primeiras décadas do século XX, se concentra sobre as mensagens necessariamente polifônicas e polissêmicas que a Companhia Negra de Revistas pretendia enviar por meio de suas peças. Entre elas, ao lado da fundamental mensagem segundo a qual a cultura e as tradições negras seriam as fontes mais puramente genuínas de tudo que era “autenticamente nacional”, Tiago de Melo Gomes acredita que uma das mais importantes é a que testemunha uma participação ativa e incansável do negro na construção diária de uma visão que exaltava a mestiçagem como síntese da brasilidade e de suas pacificadas relações raciais, ou seja, quase uma “democracia racial” *ante litteram*. Nesse sentido, Gomes conclui que

Tudo Preto [é] um indício da possibilidade de que idéias como “democracia racial” ou “Brasil mestiço” não tenham sido meramente um produto da mente de alguns intelectuais, dispostos ou não a definir uma ideologia de controle social. *Tudo Preto* é um forte indício de que esses conceitos tenham sido fruto de uma negociação diária, pois a peça é explícita ao conectar o conceito de brasilidade à “gente da raça”, além de defender a idéia [, por meio do reconhecimento da presença específica da mestiçagem] de que o Brasil teria como vantagem em relação a outros países o fato da boa convivência racial.⁶⁴

Na sua dissertação de Mestrado, Nirlene Nepomuceno, evidenciando historicamente a tendência e a capacidade demonstrada por parte do negro brasileiro de se associar e formar organizações (mais ou menos articuladas) como forma de resistência a um contexto coercitivo e repressor em relação a suas práticas simbólicas, identifica no mundo do entretenimento e, mais especificamente, no teatro de revista um dos espaços de sociabilidade por excelência “para, através de performances, ritmos e risos”, a Companhia Negra de Revistas conseguir “ampliar a discussão de temas caros [às formas do negro] ser e viver com uma plateia diversificada racial, social e culturalmente”. Em outras palavras, a atuação da

⁶³ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 229-244.

⁶⁴ GOMES, Tiago de Melo, *Op. cit.*, 2003a, p. 312. Ver também, para leituras análogas, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2001 e SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, pp. 95-240. A autora norte-americana coloca este tipo de leitura da atuação da Companhia Negra de Revistas em um discurso bem mais amplo e articulado que pretende evidenciar (e por consequência problematizar) a forte presença de um diálogo transnacional entre Estados Unidos e Brasil no que era relativo às noções de nacionalismo e de raça nos dois países.

Companhia Negra de Revistas poderia ser interpretada como uma das principais maneiras através das quais resultou ampliado o campo de negociação entre as camadas populares e os setores cultural e politicamente hegemônicos. Por outro lado, a presença do conjunto de De Chocolat sobre os palcos foi também um sinal evidente da determinação com que a população negra, como grupo marginalizado da primeira República, reivindicava orgulhosamente seu direito de participar aos debates sobre questões que a afetavam como a mestiçagem, o racismo, a identidade e a cultura nacionais, debates que, em geral, não visavam contemplar as opiniões e as ideias de toda a nação⁶⁵.

Por sua parte, o trabalho de Rebeca Pinto, analisando a experiência da Companhia Negra de Revistas e, em particular, da trajetória artística de De Chocolat até os sucessos de 1926, é mais orientado a demonstrar que é possível pensar o teatro de revista como “um local de formação pedagógica dos sujeitos sociais, especialmente a população negra, na Primeira República”. Mais especificamente, o teatro poderia ser concebido como “um dos canais de instrução e comunicação que podiam ser estabelecidos para viabilizar a ascensão dos afrodescendentes na sociedade carioca, assim como trazer um posicionamento político em uma sociedade marcadamente excludente” e confirmar o fato de que a construção de uma identidade nacional, perpassando a cultura e a educação, estava efetivamente “presente no cotidiano de todos, [também] negros ou mestiços, letrados ou semi-analfabetos”⁶⁶.

De acordo com a narrativa de Orlando de Barros, “era notório nos meios boêmios do Rio que [De Chocolat] era baiano, ou ainda, como ele gostava de dizer, que era *baiano, carioca e parisiense*”⁶⁷. Se considerarmos com atenção o conjunto de questões sobre De Chocolat e sobre as apresentações da Companhia Negra de Revistas que já evidenciamos anteriormente, achamos tremendamente sugestiva e intrigante tal definição que De Chocolat dava de si mesmo a todos que, como ele, costumavam frequentar os cafés e os ambientes boêmios da Capital Federal. Claramente, se nesses três adjetivos (“baiano”, “carioca”⁶⁸, “parisiense”) parecem se encontrar e se sobrepor o percurso biográfico e o percurso cultural do artista baiano, ao mesmo tempo existe a possibilidade de ampliar o possível sentido daquelas três palavras em uma dimensão que não é somente a espacial. Se os adjetivos

⁶⁵ NEPOMUCENO, Nirlene. *Op.cit.*, pp. 23-26 e 148-151.

⁶⁶ PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *Op. cit.*, pp. 126-127.

⁶⁷ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 61. Grifos nossos.

⁶⁸ Para uma breve análise dos debates e das discussões sobre o significado do que era ser (ou “se sentir”) carioca na década de 1920 (especialmente em relação ao que significava “ser brasileiro”), ver VELLOSO, Mônica Pimenta. “Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: *ArtCultura*, v.7, n. 11, Uberlândia, jul.-dez. 2005, especialmente pp. 166-171.

utilizados denotam espacialmente realidades geográficas e culturais bastante diferenciadas e localizadas, estes “lugares” só registram um momento de síntese e de conexão, tornando-se assim significativos, quando se consideram também os movimentos, os deslocamentos, as trajetórias e as rotas não vinculadas por limitações ou barreiras nacionais através das quais eles se desenvolveram, dando assim a possibilidade de pensar no Atlântico como um meio privilegiado de transmissão cultural transnacional e de diálogos interculturais. Mas, nesse sentido, o que entendemos com as expressões “interculturalidade” e “transnacionalidade”?

De acordo com o argentino Walter Mignolo, a expressão “interculturalidade” deve ser entendida procurando descentralizar os discursos e as narrativas próprias de um conhecimento que concentra na Europa e no Atlântico do Norte suas principais referências. Assim, contrariamente ao multiculturalismo “que foi uma invenção do Estado-nacional nos EUA para conceder ‘cultura’ enquanto mantém ‘epistemologia’ (...), *interculturalidade é um conceito introduzido (...) para reivindicar direitos epistêmicos*. A inter-cultura, na verdade, significa inter-epistemologia, um diálogo intenso que é o diálogo do futuro entre cosmologia não ocidental (...) e ocidental”.⁶⁹

Na historiografia, a que foi definida de “virada transnacional”⁷⁰ proporciona aos pesquisadores sociais da cultura a possibilidade de focar e analisar as relações, ou melhor, as interrelações, as conexões e as trocas de mão dupla que existiram e/ou que ainda existem entre as situações e os contextos distintos que são analisados através das “‘zonas de contato’ – isto é, os pontos não necessariamente físicos nem geográficos onde os ‘encontros’ internacionais mais intensos transparecem. (...) Esta zona *pode* ser um lugar físico (...), mas também inclui ‘comunidades’ de discurso e conhecimento e o reino do consumerismo, espaços que tendem a ser transnacionais”. Na história de tipo transnacional tais “zonas de contato” nunca são condicionadas por limites e barreiras de tipo nacional, ao contrário do que a história comparada faz, obscurecendo “estórias muito mais complexas, produtivas e interessantes não confinadas por fronteiras nacionais”. Através da transnacionalidade, é sempre possível que sejam revelados “traços e indícios do global no local”⁷¹. Nesse sentido,

⁶⁹ MIGNOLO, Walter D. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política”. In: *Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade*. n. 34, 2008, p. 316. Grifos nossos.

⁷⁰ Como referências teóricas principais em relação à importância metodológica da noção de “transnacionalidade” na história e também sobre suas possíveis limitações utilizamos SEIGEL, Micol. “Beyond compare: comparative method after transnational turn”. In: *Radical History Review*, 91, Inverno 2005; WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, jan. – jun. 2013 e PURDY, Sean. “A história comparada e o desafio da transnacionalidade”. In: *Revista de História Comparada*, 6-1, Rio de Janeiro, 2012.

⁷¹ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 63.

o pensamento de Giovana Côrtes em relação à abordagem transnacional complementa essas considerações gerais e, ao mesmo tempo, “justifica” a abordagem evidentemente de tipo transnacional do nosso trabalho. A historiadora brasileira aponta para o fato de que o que efetivamente diferencia uma perspectiva transnacional de uma comparativa reside

em dois aspectos cruciais: a ênfase em experiências compartilhadas ao redor do mesmo tema e a recusa em aceitar os limites teóricos e geográficos do Estado-Nação como a única territorialidade possível na investigação histórica. Ao ter em vista as distinções acima, em termos de expectativas analíticas, existem ao menos duas maneiras de se trabalhar uma história transnacional. A primeira delas (...) diz respeito a um cruzamento das duas realidades a partir de temas em comum pelos quais o pesquisador acredite que seja possível estabelecer conexões mais baseadas nas experiências dos sujeitos do que nos limites territoriais de cada país. Cabe ressaltar que, neste caso, o diálogo entre os sujeitos é empreendido pelas mãos do historiador. (...) A segunda forma de construir uma perspectiva transnacional é quando as conexões entre dois ou mais territórios distintos são realizadas pelos próprios sujeitos envolvidos no tempo em que ocorreu o processo em questão. Nesse caso, cabe ao historiador decifrar os sentidos que tais diálogos podem revelar.⁷²

Micol Seigel nos lembra um aspecto de extrema importância e que deveria ser sempre muito bem avaliado pelos historiadores e os pesquisadores que trabalham com a noção de transnacionalidade: a necessidade de pensar nos desequilíbrios que sempre se registram no momento das trocas e dos encontros culturais transnacionais e inter-classistas, desequilíbrios, às vezes violentos, que são provocados por posições e situações assimétricas e diferenciadas dos sujeitos estudados em relação às que podemos definir de relações de poder recíprocas. Em outras palavras, precisa sempre considerar o fato de que tais encontros, contatos e trocas sempre são vinculados e condicionados pela presença de específicas relações de poder, especialmente de tipo político e econômico, relações que acabam sempre desequilibrando as formas e as maneiras com que esses contatos nascem e se desenvolvem nos dois sentidos⁷³. Quando não há por parte do estudioso uma atenção privilegiada em relação a esse aspecto, “existe o risco de produzir celebrações da hibridação excessivamente quiescentes ou, ainda pior, por exemplo, não perceber as rotas através das quais a ‘moda Negra [‘*Negro vogue*’] se deslocou para e do Brasil”. De um lado, a presença desse desequilíbrio é particularmente evidente quando se considera o fato de que “é maior a probabilidade que as instituições

⁷² CÔRTEZ, Giovana Xavier da Conceição. *Branças de almas negras? Beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-Emancipação (EUA, 1890-1930)*, Tese de Doutorado em História apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2012, pp. 385-386.

⁷³ Obviamente é a essas situações desequilibradas e assimétricas que se deve o título do livro de Micol Seigel, *Uneven encounters*.

facilitem ou provoquem o intercâmbio nos lugares e nas situações em que menores são as probabilidades de gravá-las” e que os exemplos de percursos e de rotas de tipo cultural perceptíveis muitas vezes foram os forjados pelos agentes que eram mais ativamente ocupados em cancelar o passado de tipo sincrético. Por outro lado, é particularmente significativo o paradoxo segundo o qual a maior parte das “trocas culturais afro-americanas aconteceram fora das Américas”, em contextos geográficos e culturais (obviamente, no nosso caso pensamos fortemente ao contexto parisiense) como “centros metropolitanos que se colocaram como lugares de mediação entre os cidadãos e os visitantes, mas também entre as próprias pessoas [e artistas] que provinham [dos diferentes] lugares periféricos e/ou colonizados” atlânticos⁷⁴.

Voltando à definição através da qual De Chocolat gostava de se auto-definir, os três adjetivos por ele usados pareciam aludir também aos cruzamentos determinados por, pelo menos, dois tipos de temporalidade: a primeira, a mais óbvia, relativa às etapas que constituíram os momentos de formação, crescimento e maturidade da carreira artística do autor baiano; a segunda é a que metaforicamente acaba se referindo a dois diferentes âmbitos culturais. O primeiro, mais moderno e cosmopolita, possui uma inspiração francesa e norte-americana, enquanto o segundo é mais tradicional, popular e negro na sua brasilidade regionalmente baiana e carioca e, alusivamente, ligado à África⁷⁵.

Nosso objetivo será o de entender esses cruzamentos espaço-temporais nas suas complexidades, nas suas ambiguidades e, também, nas dificuldades provocadas pelas suas aparentes e temporárias incongruências e, a partir daí, identificar as peculiares definições identitárias para o negro carioca que os espetáculos teatrais da Companhia Negra de Revistas propuseram publica e diariamente no Teatro Rialto, em 1926. Tal proposta identitária na qual o negro carioca podia se reconhecer se tornava estrategicamente funcional para a ampliação dos campos de discussão, de disputa e de negociação a partir dos quais implementar e construir um eficaz processo de afirmação social e política da população por parte da população carioca de ascendência africana.

No primeiro capítulo de nosso trabalho analisaremos as possibilidades e os espaços que, no contexto afro-diaspórico atlântico e, portanto, também no âmbito carioca, se abriram para os artistas negros conseguirem atuar e se tornarem protagonistas nos espetáculos

⁷⁴ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2005, pp. 101-103.

⁷⁵ A relação entre modernidade, tradição e temporalidade será desenvolvida mais amplamente no capítulo 3 de nosso trabalho.

propostos pela que estava se tornando uma verdadeira indústria do entretenimento e do lazer massificado, com uma particular atenção para o teatro ligeiro e o gênero revisteiro.

No segundo capítulo, a partir da consideração do fenômeno (no sentido de “acontecimento público”) que se tornaram as apresentações de “La Revue Nègre” em Paris com a participação da “estrelar” Josephine Baker, analisaremos os debates que se desenvolveram no âmbito carioca sobre a possibilidade de uma maior presença negra no âmbito artístico e suas relações com temáticas importantes como a presença maciça de uma cultura de matriz popular e negra no contexto nacional, a definição do caráter brasileiro, o nacionalismo e a questão racial.

No terceiro capítulo, na tentativa de dar uma dimensão não eurocêntrica à expressão “modernidade negra”, tentaremos definir um tipo de modernidade que, do ponto de vista epistemológico, permita a consideração e a leitura dos discursos negros contra-modernos que se desenvolveram no mundo da afro-diáspora dentro do sistema interpretativo que o sociólogo britânico Paul Gilroy denominou de Atlântico Negro, especialmente nos concentrando sobre a dualidade constituída pelas noções de “deslocamento” (*routes*) e “enraizamento” (*roots*) e na consideração do que se entende por “tradição” em tal contexto.

No quarto e último capítulo, analisaremos amplamente as peças “Tudo Preto” e “Preto e Branco” que a Companhia Negra de Revistas representou no Teatro Rialto da Capital Federal em 1926. A análise será feita a partir dos textos autorais, mas uma particular ênfase será dada às leituras da componente performática das encenações através da consideração e da interpretação dos vários indícios que chegaram até nós em relação a esse aspecto geralmente não muito considerado. A interpretação das peças terá conto teoricamente da visão afro-diaspórica atlântica de Paul Gilroy e evidenciará sobretudo a tentativa de um redimensionamento “negro” dos elementos mais identificáveis com o caráter brasileiro.

- x - x -

Já empregamos várias vezes a expressão “cultura popular” e, obviamente, a maneira através da qual entendemos tal expressão possui uma fundamental importância relativamente à perspectiva e à abordagem com que iremos desenvolver nosso discurso, especialmente considerando a maneira escrupulosa através da qual sempre foi debatido e discutido esse conceito.

A definição à qual fazemos referência se insere e representa uma parte substancial da concepção de “cultura” elaborada e problematizada pelo estudioso argentino Nestor García Canclini. De forma coerente com vários dos aspectos que analisamos até agora nesta introdução, tal concepção propõe uma abordagem interdisciplinar ao tema e tem o objetivo principal de, não tanto descrever, mas sim, entender as interações, interseções, transformações e hibridações que, na modernidade, as práticas simbólicas da cultura popular, da cultura culta e da cultura massificada continuamente evidenciam, mesmo quando se insiste a considerá-las separadamente. Mais especificamente, Canclini examina os pressupostos e as consequências de sua visão teórica no contexto da modernidade latino-americana, ou seja, em um contexto no qual processos históricos anteriores e o descolamento e a desarticulação entre moderno, modernização e modernismo fizeram com que se intensificassem contatos, contaminações e hibridações entre grupos, categorias ou classes sociais.

Canclini, interessando-se das intensas relações que existem no âmbito cultural entre popular, tradicional e a dinâmica “modernizadora” da modernidade, reconhece que, efetivamente, no âmbito latino-americano não foi possível alcançar uma modernidade única, homogênea e organizadora das práticas culturais, mas somente deram-se vários processos combinados, mas desiguais e desarticulados, de modernização⁷⁶. A ineficácia da ação pretensiosamente homogeneizante da modernidade teria assim permitido a sobrevivência, ou melhor, a seleção de inúmeras práticas culturais populares contaminadas e transformadas de várias formas em relação à maneira pela qual se apresentavam no começo do processo, transformações que se deram segundo diferentes razões, dependendo da contingência temporal e espacial da transformação. De fato, essa mudança de visão sobre o que é popular faz com que não é mais “o que não muda” o cerne da pesquisa do historiador e do cientista social, “mas por que muda, como muda e interage com a modernidade”⁷⁷: se tornam assim interessantes as margens, as fronteiras, o que continuamente fica exposto ao contato com algo que é, igualmente, às margens, longe do centro. Por outro lado, isso faz com que não mais os objetos culturais (o rito, a festa, o carnaval, a celebração, etc.) em si constituem o alvo central da observação e o objeto do estudo (que só conseguiria descrevê-los), mas seu

⁷⁶ CANCLINI, Nestor García. *Op. cit.*, p. 154.

⁷⁷ ABREU, Martha. *Op. cit.*, 2003.

novo significado e a maneira pela qual ele se deu e se afirmou na sua possível multideterminação, ou seja, o processo de hibridação do qual foi objeto.⁷⁸

Defendendo esta dimensão transformadora constituída por encontros, interações e reciprocidades de influências e modificações, Canclini define a hibridação cultural⁷⁹ como a série de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. [Nesses termos,] cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”⁸⁰. Como veremos a partir do terceiro capítulo, este último aspecto é de capital importância para as possibilidades interpretativas destacadas no nosso trabalho. A partir desses pressupostos, o autor argentino, sugestivamente, convida os pesquisadores a pensar nesses cruzamentos como “idas e vindas da modernidade”, deslocamentos que podem ser analisados da mesma forma com que se usaria uma cidade como um texto, onde “se entra pelo caminho do culto, do popular ou do massivo. Dentro, tudo se mistura, cada capítulo remete aos outros, e então já não importa saber por qual acesso se entrou”⁸¹. Assim, no momento em que se fala e se estuda o que é considerado inicialmente “popular”, não é mais possível utilizar metodologicamente o antagonismo entre o tradicional e o moderno e, inevitavelmente, não é mais possível definir, diferenciar e tratar com clareza o que é culto, o que é popular e o que é de massa⁸².

A partir de tal concepção, se torna absolutamente necessário para o estudioso se perguntar *o que resta depois dessa desconstrução do ‘popular’*⁸³. Nesse sentido, Canclini acredita que se “o popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos”, o problema mais importante é a

⁷⁸ “Sustento que o objeto de estudo não é a hibrididade, mas, sim, os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade”, CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. xxii. *Mutatis mutandis*, uma citação do filósofo francês Gilles Deleuze por parte de Paul Gilroy parece também evidenciar a necessidade de se interessar dos “processos”, dos “deslocamentos”, dos “vetores” também no âmbito mais geral do pensamento moderno: “Se as coisas não estão indo tão bem no pensamento contemporâneo, é porque está havendo um retorno (...) às abstrações, ao problema das origens, todo este tipo de coisa (...). Qualquer análise em termos de movimentos, vetores, está bloqueada. Estamos em uma fase muito débil, um período de reação. Ainda assim, a filosofia achava que já havia superado o problema das origens. Já não era mais uma questão de começar ou terminar. Em vez disso, a questão era: o que acontece ‘entre uma coisa e outra?’”, GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 123.

⁷⁹ Na realidade, Canclini usa a noção de hibridação para considerar, descrever e explicar também aquela que ele chama de “sua família de conceitos”, fazendo com isso referência aos conceitos de mestiçagem, sincretismo e criouliização. Para ver a discussão do autor sobre a relação entre tais expressões, ver CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, pp. XXVII-XXX.

⁸⁰ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. xix.

⁸¹ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 20.

⁸² CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 19.

⁸³ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 279.

definição e a avaliação de quanto espaço oferecem as noções de ação e de atuação à efetiva agência do elemento populacional não hegemônico em um contexto no qual “não se trata [mais] simplesmente de (...) superpor umas formas de dominação sobre as outras”, mas de pensar uma trama de poder onde o próprio poder se torna oblíquo”⁸⁴.

Não muito distante da posição de Canclini, mas, na nossa visão, bem mais consciente de sua importância como conceito historiográfico, Martha Abreu acredita que a aceitação de uma cultura híbrida do tipo pensado pelo autor argentino para a modernidade não implica absoluta e necessariamente em desistir da expressão “cultura popular”. Ao contrário, o uso desta expressão determinaria a afirmação de uma posição mais orientada e mais política por parte dos estudiosos que a utilizarão, sendo que o foco, o interesse e a “paixão” dos discursos e das narrativas se deslocariam implicitamente do lado das faixas e dos grupos populacionais mais marginalizados de um ponto de vista social, econômico e político. De fato, “há um reconhecimento evidente de que estes sujeitos sociais pensam, agem, criam e transformam seu próprio mundo (valores, gostos, crenças) e tudo o que lhes é imposto, em função da herança cultural que receberam e de sua [variável] experiência histórica”⁸⁵. Essa modificação fornece a possibilidade de transformar de forma substancial o discurso ideologicamente orientado através do qual muita historiografia continua representando a cultura de elite e a cultura popular de maneira antagônica, um modo que, simbolicamente, acaba representando os dois pólos de referência de uma sociedade dividida entre grupos dominantes e grupos de resistência no que é relativo às práticas simbólicas. De fato, o que é possível pensar por meio do conceito de hibridação cultural é a definição de uma nova dinâmica menos mecânica, mais fluida, menos previsível e até rizomática, onde, em um contexto de cada vez maior pressão por parte das culturas de massas, conflitos, lutas e disputas se tornam também momentos de contato, de relação e de possível contágio recíproco no fundamental momento da apropriação dos vários e possíveis sentidos a ser atribuídos às práticas sociais.⁸⁶ Uma dinâmica perfeitamente perceptível no contexto histórico definido pelos deslocamentos multidirecionais atlânticos.

- X - X -

⁸⁴ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 346.

⁸⁵ ABREU, Martha. *Op. cit.*, 2003.

⁸⁶ ABREU, Martha. *Op. cit.*, 2003. A palavra “apropriação” que usamos aqui não pretende fazer referência ao fundamental conceito de “apropriação” elaborado por Roger Chartier na sua elaboração do conceito de “cultura popular”. A este propósito, ver CHARTIER, Roger. CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. In: *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, Rio de Janeiro, 1995.

A importância que no nosso trabalho assume tudo que é relativo aos conceitos de raça e de categorias raciais, étnicas ou culturais determina também a necessidade de justificar a maneira pela qual escolhemos de nos referir aos protagonistas do nosso texto, ou seja, às pessoas de descendência africana, assim como às suas práticas artísticas e culturais. Obviamente, esta escolha teve que considerar uma pluralidade de possibilidades que têm a ver com a linguagem e os referenciais lingüísticos do período estudado, os potenciais conflitos e/ou as ambiguidades que o possível deslocamento da correspondência entre referente e referencial no curso do tempo determinaram e, obviamente, a conotação política que qualquer tipo de escolha, mesmo implicitamente, manifesta.

Concordamos completamente com Ada Ferrer quando afirma que

escolher uma linguagem ou um conjunto de termos por meio dos quais escrever sobre raça e categorias raciais é sempre difícil. (...) *A tensão, nesse tipo de projeto, é irreconciliável: o fato de que a raça não é uma categoria biológica não significa que os protagonistas históricos falassem, pensassem e atuassem como se não fosse mesmo assim.* A convicção de que a raça é historicamente e socialmente contingente obriga os historiadores a não projetar sobre os objetos por eles estudados categorias conceituais pertencentes a outros tempos e outros lugares.⁸⁷

Com esse pressuposto e com a intenção de utilizar a maneira mais comum com que, nas nossas fontes autorais e nos jornais analisados, era costume referir-se aos “homens de cor” de forma coerente com as dinâmicas e as contingências políticas e sociais do período em questão, escolhemos de utilizar no nosso trabalho o termo “negro”.

Tiago Gomes, reconhece que “o termo ‘negro’ tem sido preferencialmente utilizado na historiografia mais recente devido ao fato de ser encontrado em muitas das fontes disponíveis do período, fontes que utilizam tal palavra para designar genericamente o conjunto daqueles que eram reconhecidos como descendentes de escravos”. Por outro lado, também há a presença freqüente do termo ‘preto’ para designar “indivíduos de pele mais escura” ou o conjunto dos brasileiros de ascendência africana. Assim, o que, na visão de Gomes, constitui o problema principal ao uso do termo “negro” é que ele, no período que antecede e que segue a Abolição, representa sempre alguma forma de ofensa à pessoa que é assim designada⁸⁸.

⁸⁷ FERRER, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. “Introduction: A final note on language and race”. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 10. Grifo nosso.

⁸⁸ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003^a, pp. 16-22. Por outro lado, a escolha, de Tiago de Melo Gomes de fazer recurso ao termo “afro-brasileiro”, mesmo se amplamente justificada pelo autor, continua nos parecendo evidentemente anacrônica. Se outros termos como “negro” não possuem a elasticidade e a neutralidade que ele atribui a “afro-brasileiros”, com certeza sua escolha não pertence ao vocabulário (ousaria dizer à “ferramenta cultural”) daquele período e, além disso, poderia dar a impressão do pressuposto de que todos os brasileiros de

Efetivamente, baseando-se em um trabalho de Lília Schwarcz⁸⁹, Antônio Guimarães afirma que, a partir dos anos que se caracterizaram pelas lutas abolicionistas, “o termo ‘negro’ ganhou uma conotação muito pejorativa⁹⁰, ao contrário de ‘preto’ que [adquiriu] um significado mais neutro” e que, nas duas primeiras décadas do século XX, não era raro que os intelectuais que começavam a estruturar e compor os que se tornariam os primeiros movimentos negros se definiam como “homens de cor”, “homens pretos” ou “classe”. Se o termo “classe” possuía uma conotação social, ao contrário, o termo “raça” mantinha um sentido mais estritamente biológico, mas não demoraria muito tempo para que o termo “raça” se tornasse um marcador de uma identidade socialmente definida e que a palavra “classe” perdesse o sentido indicado em precedência para se colocar em um âmbito completamente diferente. Assim, de acordo com Guimarães, “um novo sentido para ‘raça’ (...) [começava] a se generalizar [paulatinamente] a partir da década de 1920, junto com a autodenominação de ‘negros’. O que existia de negativo, inferior e insultuoso nessas palavras [passava] para o segundo plano para dar lugar à reivindicação de um sentido positivo e arregimentador”, ou seja, uma construção de tipo político que perdia uma conexão direta com a cor o com a definição censitária⁹¹. Assim, se poderia ser verdade que, como afirma Gomes, “‘negro’ e ‘preto’ surgem como líderes incontestes entre os termos utilizados por brancos de elite em referências racistas a pessoas de ascendência africana”⁹², é também verdade que “negro” estava lentamente mudando seu sentido, especialmente por causa dos próprios “negros” que estavam se reconhecendo e afirmando como tais.

Nos textos da peça que examinamos e analisamos, a palavra “negro”, quando usada nominalmente, é referida exclusivamente a mulheres (“negra”, “negras”) ou a coletivos como

ascendência africana tivessem consciência ou tivessem escolhidos uma relação de algum tipo com o continente africano: como veremos, na década de 1920, muitos negros, considerando-se absolutamente brasileiros, tinham uma imagem da África que a identificava com o atraso e a falta de progresso e da qual eles se afastavam nitidamente nas suas declarações. Frequentemente usaremos (como acabamos de fazer na frase anterior) a expressão “população (ou grupo, ou pessoas, ou indivíduos, ou brasileiros, etc.) de ascendência africana” no sentido puramente genealógico do termo.

⁸⁹ SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 195-196.

⁹⁰ São bastante conhecidos os versos de uma poesia que Hebe Mattos achou no *O Monitor Campista* de 28/03/1988 e que evidenciam de forma clara quanto estamos afirmando, sendo que o sentido do termo “negro” ainda possui conotações relativas à falta de liberdade do sujeito que, ao contrário, reivindica sua qualidade de cidadão e de possuidor de direitos: “(...) Fui ver pretos na cidade/Que quisessem se alugar./Falei com esta humildade:/- Negros, querem trabalhar?! Olharam-me de soslaio,/E um deles, feio, cambaio,/Respondeu-me arfando o peito:/- Negro, não há mais, não:/Nós tudo hoje é cidadão./O branco que vá pro eito”, MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista. Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 243. Grifos nossos.

⁹¹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Notas sobre raça, cultura e identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, n. 29/30, 2003, pp. 249-257.

⁹² GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 19.

sinônimo da expressão “gente da raça” que, implicitamente, sugere a expressão “raça negra”. Quando há referência a homens, nas formas adjetivais ou quando há qualquer tipo de referência cromática, sempre é usado o termo “preto”, fato que é exemplarmente evidenciado no caso dos títulos das peças (“Tudo Preto”, “Preto e Branco”). Provavelmente com algum sentido ligado à fase de transição dos significados dos dois termos “preto” e “negro” ou para destacar a importância da componente feminina do elenco, a exceção a quanto acabamos de dizer está exatamente no nome do conjunto teatral, a Companhia *Negra* de Revistas.

Temos consciência de quanto a escolha do uso do termo “negro” implica com uma opção de tipo político. Sua escolha determina o fato de que todos os gradientes de cor da população afro-descendente acabam sendo considerados parte integrante de uma mesma categoria social que, no seu conjunto, se torna objeto de algum tipo de discriminação do ponto de vista racial. Queremos igualmente ressaltar que este fato fez com que nossa atenção se tornasse ainda maior na consideração da grande importância que as diferenças e as nuances de cor possuíam (e possuem também hoje) para a população brasileira não-branca e a conseqüente maior ou menor possibilidade de sua efetiva e completa inserção do ponto de vista social e político.

CAPÍTULO I

O TEATRO DE REVISTA CARIOCA: UMA POSSIBILIDADE EXCEPCIONAL PARA OS ARTISTAS NEGROS SUBIREM EM CENA

Um dia, um ator me pediu para eu escrever uma peça para uma companhia de atores negros. Mas, o que é exatamente negro? Em primeiro lugar, qual é sua cor?⁹³

Jean Genet

A maneira com a qual os jornais cariocas anunciaram a morte de De Chocolat, aos 69 anos, é a prova evidente de quanto fosse apreciada a figura do artista baiano e reconhecido seu talento. Nas semanas que seguiram o dia do falecimento, dia 27 de dezembro de 1956, muitos foram os artigos e as colunas que a imprensa dedicou à comemoração do velho artista⁹⁴ que tanto tinha alegrado as noites da Capital Federal por meio de seu talento, seu carisma, sua elegância e sua incomparável simpatia a partir do final da década de 1910. A leitura desses artigos nos permite ter a percepção não somente da consideração que a imprensa teatral ainda dava à figura do artista baiano, mas também da efetiva colocação que os contemporâneos lhe atribuíam dentro do articulado e variegado percurso traçado pelo teatro brasileiro na sua longa história. Ao mesmo tempo, o que foi publicado naqueles dias nos fornece também a possibilidade de conhecer de uma forma mais precisa as inúmeras atividades artísticas através das quais De Chocolat se tornou conhecido pelo grande público e que lhe permitiram de manter inalterada por quase quarenta anos, mesmo com as altas e baixas inevitáveis, a sua fama de grande talento cômico, de incansável trabalhador e de pessoa extremamente curada e elegante sobre os palcos e na vida cotidiana. Obviamente, tudo que foi escrito relativamente ao próprio De Chocolat em ocasião das comemorações de sua morte não sempre pode ser hoje considerado totalmente verídico por causa de alguns evidentes e quase paradoxais excessos e erros na atribuição dos fatos e na sua reconstrução temporal, mas, no final das contas, essas

⁹³ GENET, Jean. *The blacks: a clown show*. Nova York: Grove Press, 1960, p. 3.

⁹⁴ É importante considerar que o falecimento de De Chocolat não foi repentino, mas foi antecipado por um mal estar não melhor identificado que obrigou o artista baiano a deixar a sua ainda intensa atividade de direção de casas de diversões e organização de espetáculos. Assim, se *A Noite* já tinha comunicado o afastamento de De Chocolat do cargo de diretor artístico da boite Cinelândia duas semanas antes do seu falecimento (notícia, *A Noite*, 13/12/1956), o *Correio da Manhã* de 21/12/1956 comunicava que “Nosso caro De Chocolat – dos mais inteligentes repentistas do nosso teatro – ficou doente de repente. Esse ator, que tanto público teve em outros tempos, ainda é a mesma criatura inteligente, com um entusiasmo de vinte anos pela sua arte e pela gente que o serve”, notícia “De Chocolat, doente”, *Correio da Manhã*, 21/12/1956.

narrativas às vezes “míticas” acabam destacando ainda mais a importância da figura do celebrado artista baiano no contexto em que ele viveu.

Provavelmente, mesmo se com muitas imprecisões sobre sua idade, o lugar de nascimento⁹⁵, a efetividade de seus méritos em relação à introdução do charleston no Brasil e sobre os seus encontros parisienses, o artigo mais indicativo em relação a quanto acabamos de dizer é o artigo que *A Noite* publicou para comunicar a morte e, ao mesmo tempo, celebrar a vida de sucesso de De Chocolate. Eis o artigo integral:

Ontem, à tarde, os teatrais e radiofônicos receberam tremendo golpe. Morreu De Chocolate (sic), um dos componentes da Velha Guarda. João Cândido Ferreira, seu nome real, durante suas andanças pela Europa se fez íntimo de Mistinguette (sic) e Maurice Chevalier. Foi o lançador do charleston em nosso teatro e também quem reviveu o ‘Bumba meu boi’ no Carnaval passado. Amigo íntimo de Bororó e Noel Rosa, compôs sambas belíssimo como ‘Curare’ e ‘Flor do pecado’. De Chocolate era conhecido por seus amigos como ‘o rei da bronca’. Não admitia que seus pupilos chegassem atrasados um minuto aos ensaios. O popular compositor faleceu em virtude de um derrame cerebral que o acometera há uma semana, no Hotel Minas – São Paulo, na Praça da República, onde residia. Levado ao pronto Socorro, depois de demorada luta dos médicos para livrá-lo da morte, faleceu, deixando uma lacuna na vida boêmia da cidade. De Chocolate contava 66 anos, era natural de Minas, aonde ia todos os anos, em gozo de férias. Além de compositor, De Chocolate notabilizou-se como autor de peças para o teatro de revista, tendo se exibido em Paris. De Chocolate, ou Le Chocolat, como voltou conhecido de Paris, por volta de 1914, era um transformista e cançonetista interessante. Pessoas que assistiram diversas representações suas contam hoje os seus sucessos da mocidade desse artista que conseguiu agitar de maneira ruidosa a própria existência. De cartola e fraque, De Chocolate regressou da Europa e foi para os meios teatrais para apresentar espetáculos novos. Marcou época e até a sua morte, já em avançada idade, conseguiu manter de pé o seu cartaz. Agora está morto e dificilmente poder-se-á preencher a lacuna deixada por ele. O enterro do inesquecível ator, compositor e autor teatral, realizou-se hoje, às 10 horas, saindo o féretro da Capela Santa Teresinha, na Praça da República, para o cemitério de São Francisco Xavier (Caju).⁹⁶

⁹⁵ João Cândido Ferreira nasceu em Salvador, Bahia, em 18 de maio de 1887, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 47.

⁹⁶ Artigo “De luto o samba – A morte de De Chocolate (sic)”, autor desconhecido, *A Noite*, 28/12/1956. O artigo era acompanhado também por uma grande foto do artista baiano com a seguinte legenda: “De Chocolate (sic) (João Cândido Ferreira) foi hoje sepultado, presentes numerosas figuras do teatro e dos meios radiofônicos”. Esta versão sugerida pelo jornal *A Noite* em relação ao funeral de De Chocolate é totalmente desmentida pelo artigo publicado por *Última Hora*, artigo no qual se pode ler, juntamente à celebração das capacidades e do carisma “do famoso autor teatral” De Chocolate, a seguinte e melancólica representação de sua cerimônia fúnebre: “Poucos amigos, duas coroas e uma lágrima no enterro do artista... ‘Foi um dos maiores do teatro brasileiro’, disse o jovem cantor Murilo Alencar na cerimônia fúnebre do cemitério do Caju – Fim melancólico d um grande artista, cuja glória também deslumbrou Paris – Viveu para o teatro e nele morreu. - ‘Ele foi um dos maiores do teatro brasileiro. Quem, nos meios teatrais, não privou de sua amizade, não recebeu dele um favor, não teve uma palavra de estímulo? Raros. Mas na vida limitou-se a desempenhar o papel da cigarra: cantar para o deleite do auditório. Poderia ter acumulado fortuna, porém morreu pobre, na mais extremada pobreza, que se reflete na singeleza desta cerimônia fúnebre’. Assim falou o cantor Murilo de Alencar, quando o féretro de João

Alguns dias depois, um longo artigo do *Correio da Manhã* reproduziu quase literalmente as mesmas informações, também as mais grosseiramente erradas. Mesmo assim, duas eram as novas revelações que o artigo reportava: de um lado, havia a admissão de que se a introdução por parte de De Chocolat do charleston no Brasil era fato efetivamente contestável, o que ninguém podia questionar era que ele foi “um dos autores e atores mais bem pagos do Rio” e que foi “o primeiro ator a dançar, bem, nos nossos palcos [esse diabólico ritmo americano]”; por outro lado, lembrava-se o fato de que, quando em Paris, o artista negro baiano teve grande sucesso como “cançonetista e improvisador”. Se, no resto do artigo, enfatizava-se que inúmeras eram as colaborações de De Chocolat “em muitas companhias de revistas como diretor artístico, ensaiador e autor” de peças de teatro ligeiro, curiosamente, o que era ainda mais evidenciado pelo jornal, provavelmente para frisar a grande capacidade de relacionamento com os outros e a sociabilidade do personagem, era o aspecto boêmio de sua personalidade. Neste aspecto, De Chocolat era um artista que evidenciava, pelo menos segundo as palavras do anônimo jornalista carioca, algumas das características estereotipadas, nem sempre positivadas, próprias dos negros, pelo menos no imaginário coletivo. Assim se, sem sombra de dúvida, De Chocolat podia ser considerado “um dos mais característicos boêmio do teatro popular brasileiro”, a rotina dele só atestava este fato: “Deitava-se tarde – nunca antes das 2 horas da manhã, - e levantava-se depois do meio dia. Raramente era visto na rua pela manhã e, quando isto acontecia, estava fazendo algum serviço importante, tratando de arranjar dinheiro com algum empresário, assentando contratos para amigos ou para a exibição dos seus quadros”. Durante o resto do dia, quando acordado, “cantava, tamborilava caixinhas de fósforo e, para prestigiar a sua raça, não tirava os olhos de uma mulata que passasse por perto”. Nas farras, “De Chocolate (sic) improvisava versos, cantava sambas, gastava tudo que tinha e se o dono do botequim lhe desse crédito não deixava de beber. (...) Ainda agora, semanas antes de adoecer, De Chocolate levava idêntico ritmo de vida”, desta vez na Cinelândia e não mais na Praça Tiradentes como acontecia uns 20 anos antes. De fato, “quando estava abonado, como dizia, tomava bebidas finas. Mas se o bolso

Cândido Ferreira (De Chocolat) baixou à tumba, na ensolarada manhã de ontem, no Cemitério do Caju. O jovem artista ‘colored’, um dos últimos afilhados do grande realizador de nosso teatro ligeiro, aliás dos raros reconhecidos ao mestre que o projetou, foi bem um intérprete fiel daquela última e melancólica despedida. Entre os presentes, que não iam além de duas dúzias, figuram apenas artistas humildes, empregados do hotel Minas - São Paulo e da boate Cinelândia, com quem o consagrado autor manteve estreito contato nos últimos dias de vida. Dos grandes nomes, nenhum. Nem mesmo os elementos da ‘velha guarda’ que viveram à sua sombra, alcançando dias de glória e alegria, na companhia desse boêmio talentoso e grande idealista. Só uma mulher chorou aobre o corpo inanimado do velho artista esquecido. Ninguém lhe soube o nome. (...) Sobre o esquife havia apenas duas coroas: uma dos empregados do hotel onde o artista passou os últimos dias de sua vida (...) e outra da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: ‘A De Chocolat a homenagem da S.B.A.T.’”, artigo “Morreu esquecido e só o velho De Chocolat”, autor desconhecido, *Última Hora*, 29/12/1956.

estivesse quase vazio, satisfazia-se com cachaça”. Parecia fato inevitável que acabasse “numa campa rasa” do Caju. “Certamente ao seu lado estão muitos dos que, em vida, muito o admiraram em nossos palcos. Mas a vida de artista é assim mesmo. Mais tarde irão para o mesmo Caju, para outras campas raras, outros artistas que tanto trabalham mas que morrem como De Chocolate: pobre”⁹⁷.

Outros artigos apareceram, mas bem mais resumidos dos que já citamos: em geral, todos tinham o objetivo de evidenciar principalmente a grande dedicação de De Chocolat às artes cênicas e a amplitude de seu significativo repertório. Não é por acaso que, no seu pioneiro trabalho sobre a Companhia Negra de Revistas, Orlando de Barros, quase pretendendo resumir as inúmeras atividades artísticas do artista baiano, afirma que

além de cantor e cançonetista, [De Chocolat] foi dançarino, ator, compositor de canções populares, repentista, improvisador, imitador, “*cabaretier*” e autor teatral. Também foi produtor teatral, colaborou em muitas companhias de revistas como diretor artístico, ensaiador e autor, deixou inúmeros quadros, encaixados em numerosas peças teatrais.⁹⁸

Provavelmente por causa da veia irônica que tinha que caracterizar todos os verbetes do “Dicionário Enciclopédico da Noite”, dicionário proposto pelas páginas de *Última Hora* em junho de 1956, ou seja, quando ainda o artista baiano era vivo e ainda frequentava assiduamente o mundo artístico carioca, a definição que preferimos em relação ao que De Chocolat “fazia” é a seguinte:

DE CHOCOLAT – Entraitener (sic) (pelo menos era o que estava escrito no cartão de visita dele). Famoso no passado, De Chocolat era um colored de grande prestígio no teatro musicado onde fazia tudo: cantava, representava, dançava, dirigia, fazia o contra-regra, subia o pano pra ele mesmo entrar em cena, o diabo. Hoje, aposentado, De Chocolat é uma das figuras populares do Rio.⁹⁹

Se o grande e multiforme talento pessoal fazia com que De Chocolat fosse descrito como “um artista completo de variedades (...) que cantava com muita graça e dizia versos como pouca gente, com simplicidade de espantar [além de ser] dotado de grande inteligência e capacidade inventiva (...) difundindo monólogos e canções brasileiras”¹⁰⁰, era especialmente

⁹⁷ Artigo “De Chocolate (sic) foi um dos maiores boêmios do teatro” (autor não especificado), *Correio da Manhã*, 30/12/1956. O artigo era acompanhado de uma grande foto de De Chocolat.

⁹⁸ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 56.

⁹⁹ Dicionário Enciclopédico da Noite, verbete DE CHOCOLAT, *Última Hora*, 22/06/1956.

¹⁰⁰ “Morreu o popular De Chocolat”, *Revista de teatro*, ano XXXVI, n. 295, Jan-Fev 1957, p. 15 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 63.

sua atuação no âmbito teatral e revisteiro que sempre qualificou de forma mais marcante o reconhecimento geral relativamente à sua atividade profissional:

Amando, e muito, ao teatro, De Chocolat deu a ele, através de sua atividade em diversos gêneros, desde a opereta à comédia, e, destacadamente, na *revista*, o melhor de sua dedicação [deixando] seu nome ligado a uma porção de empreendimentos.¹⁰¹

Que suas inúmeras iniciativas, participações e contribuições no âmbito do mundo teatral fossem os elementos que mais contribuíram para a popularidade e a celebridade de De Chocolat no mundo artístico e entre o público foi ulteriormente provada por um reconhecimento póstumo que a figura do artista se viu atribuída em ocasião do Terceiro Congresso do Teatro Brasileiro, poucos dias depois de seu falecimento, e que foi reportado por muitos jornais. Na versão que reportou o *Correio da Manhã*,

a sessão terminou com a palavra de Pascoal Carlos Magno¹⁰². (...) Louvou o gesto, que mereceria ser copiado por outros, da sra. Maria Paula, lembrando um morto querido, através de um prêmio destinado aos nossos aprendizes de arte dramática. E havia uma semana que o teatro perdera um ator que tudo dera da sua inteligência, da sua sensibilidade, da sua capacidade criadora, o negro cheio de claridade, que fora De Chocolat. Ao ato da inauguração de um Congresso de Teatro ficaria bem encerrado com os aplausos que a memória de De Chocolat merecia de todo o teatro brasileiro. (...) ¹⁰³.

Definido e considerado por vários dos seus contemporâneos como um típico representante da boemia carioca¹⁰⁴, na verdade as raízes de De Chocolat eram baianas, tendo nascido em Salvador, cidade de onde se transferiu para a Capital Federal provavelmente em 1908, quando logo começou a trabalhar como ator e “improvisador” em “chopes berrantes e cervejarias, em apresentações em cinemas e circos” e, em seguida, nos “teatrinhos” ao ar livre

¹⁰¹ Jota Efegeê. “De Chocolat”. *Revista Teatro Ilustrado*. Outubro 1959 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 63. Grifo nosso.

¹⁰² Pascoal Carlos Magno foi ator, poeta, teatrólogo e diplomata. Depois de ter sido eleito vereador pelo Distrito Federal, no final da década de 1950 foi nomeado responsável pelo setor cultural e universitário da Presidência da República durante o mandato de Juscelino Kubitschek.

¹⁰³ Artigo “Terceiro congresso do Teatro Brasileiro – A lembrança de De Chocolat”, (autor não especificado), *Correio da Manhã*, 09/01/1957.

¹⁰⁴ Os artigos que tratam das características boêmias próprias do cotidiano de De Chocolat são vários. Um bom exemplo é dado pelo seguinte: “Os Jotas pensaram em tapear sua sede com um daqueles chopes geladíssimos do ‘Tangará’, na Cinelândia, e tiveram uma desilusão. O barzinho que era o Q.G. da boemia no quarteirão cinematográfico sumira, como que por encanto. Não resistiu muito ao desaparecimento daquele que fora o seu simpático xerife, durante muito tempo: De Chocolat”, notícia “Sumiço do Tangará”, *Correio da Manhã*, 10/01/1957.

ou nos cine-teatros como cantor¹⁰⁵, lugares onde se tornou muito conhecido “pelo seu primeiro nome artístico, Jocanfer, composto pelas primeiras sílabas do seu [verdadeiro] nome”¹⁰⁶, ou seja, João Cândido Ferreira.

Um breve comentário escrito em ocasião de uma sua entrevista que foi publicada pelo *Correio da Manhã* em 1952, logo depois de sua recuperação de um atropelamento e de um ataque de coração, nos fornece a possibilidade de considerar De Chocolat como um dos protagonistas daquele processo que caracterizou as primeiras décadas do século XX e que viu inúmeros artistas, na sua grandíssima maioria negros, que se deslocavam, com frequência e aparente facilidade, de um lado ao outro do Atlântico para mostrar seu talento aos públicos mais diversificados¹⁰⁷.

Mesmo com algumas dúvidas ou incertezas em relação à precisão das datas¹⁰⁸, a historiografia é bastante unânime sobre o fato que De Chocolat, além de se tornar conhecido no Rio de Janeiro na década de 1910, atuou também em São Paulo e Buenos Aires e, provavelmente entre 1918 e 1920, viveu e trabalhou no mundo artístico de Paris e, mais tarde, ficou um tempo trabalhando também em Portugal e Espanha. Depois de um profícuo período passado no Brasil, em 1928 o artista brasileiro viajou novamente para a Europa.

O sucesso que o levou a trabalhar fora do Brasil providenciou a De Chocolat, além do nome artístico que o acompanhou até sua morte¹⁰⁹, uma visão do mundo teatral de tipo mais

¹⁰⁵ Orlando de Barros acredita que essas experiências como cançonetista (especialmente a interpretação de canções francesas, sempre ricas de duplos sentidos e alusões) tiveram uma grande importância para De Chocolat, já que, por meio dessas experiências, ele teve a possibilidade de desenvolver suas habilidades de interpretação e declamação, mas também um conhecimento mais específico do tipo de diversão procurada pelo público. Foi nesse período também que ele pôde ter contatos com artistas francesas que atuavam como *chanteuses* e *diseuses* nos cabarés e nos cassinos da Lapa, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁶ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷ O comentário é o seguinte: “Durante anos e mais anos, De Chocolat não criava raízes em parte alguma. Era um tal viajar para o Norte ou para o Sul, atravessar o Atlântico e virar sucesso na Europa. O negro tinha uma graça dele, especialíssima. Sabia fazer números originais: cantava, improvisava, imitava, dançava”, artigo “Louvor ao pessoal do Hospital Pedro Ernesto” de Pascoal Carlos Magno, *Correio da Manhã*, 05/09/1952.

¹⁰⁸ Para uma análise das escassas fontes biográficas sobre a vida de De Chocolat nos anos que seguiram sua chegada à Capital federal e das contradições e incertezas (além dos erros evidentes) que, às vezes, os caracterizam, especialmente no período entre os anos 1914 e 1925, ver BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 49-54.

¹⁰⁹ “O nome artístico [De Chocolat] motivado pela cor da pele e sua proveniência parisiense é ponto pacífico entre os autores (...). A adoção do novo nome só teria sido feita depois da volta do artista [para o Brasil]. Mas devemos refletir um pouco mais a respeito. É possível mesmo que já tivesse saído do Brasil com o De Chocolat, pois é no nosso país que a marca de diferença étnica é tão especialmente registrada na denominação da tez da pele. Mas é bem verdade que poderia ter sido apelido francês; mas neste caso, o motivo não teria sido exatamente por ele ter sido mulato. Naquele tempo era muito comum que os produtos de origem tropical fossem anunciados na França com imagens de negros, sendo alguns muito conhecidos na história dos cartazes”. De qualquer forma, a alusão ao atributo da cor, “convencional na cultura popular, (...) não era interpretada como expressão depreciativa, a não ser em situações inequívocas de conflito, ainda que hoje soe muito mal quase sempre, em quaisquer circunstâncias”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 51-52 e 110. Sylvie Chalaye, referindo-se ao livro de Gérard Noiriel, *Chocolat, clown nègre* (Bayard: Paris, s.d.) nos informa que, em Paris,

especificamente empresarial. De fato, mesmo continuando ativo na sua atividade de ator, repentista, cançonetista e de compositor de letras e músicas, além da idealização e criação com o cenógrafo português Jaime Silva em 1926 da Companhia Negra de Revistas, ele fundou também a companhia Ba-Ta-Clan Preta no momento em que decidiu deixar a Companhia Negra. Em seguida, na década de 1930 contribuiu ao sucesso de a “Casa de Caboclo” (com Duque e Humberto Miranda), companhia teatral para a qual escreveu várias peças de sucesso e, em 1938, idealizou e organizou a Companhia Negra de Operetas e Revistas¹¹⁰.

A experiência francesa foi tão positiva para De Chocolat sob o plano profissional que é difícil dizer quanto da sua concepção sobre o entretenimento teatral (considerado como meio de expressão cultural, mas também como utilizador de formas estéticas específicas) e a possibilidade de explorá-lo como “bom negócio” por meio de seu talento não fosse influenciada pelas experiências do período parisiense. Com muita probabilidade, o prazer e o orgulho que De Chocolat sentia todas as vezes que afirmava se sentir não somente “baiano” e “carioca”, mas também “parisiense”¹¹¹ não era somente um aspecto do seu caráter bastante fino, sofisticado e, às vezes, bem suscetível¹¹², mas pretendia também mostrar quanto a França e Paris tinham influenciado sua concepção artística, suas escolhas e seu jeito pessoal de entender e planejar sua carreira profissional no teatro. O artigo que segue, escrito quando o artista estava internado em um hospital, é bem enfático em relação ao que estamos afirmando,

um palhaço com o nome de Chocolat “sem sombra de dúvida oriundo de Cuba, constituiu, no começo do século XX, uma dupla muito conhecida com o palhaço inglês Footit, tanto que eles tiveram um sucesso incrível [em todos os lugares onde se exibiram], do Nouveau Cirque até às Folies Bergères e, especialmente, se tornaram ícones dos quais a publicidade (...) soube aproveitar para vender produtos onde a oposição cromática entre os dois palhaços podia permitir humorismo e jogos de palavras”, CHALAYE, Sylvie. *Le rêve de Chocolat*, disponível em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11678> (acessado em 24/01/2014). É provável que o verdadeiro nome do palhaço Chocolat fosse Rafaël de Leïos e que ele fosse originariamente um escravo em Havana que foi levado para Paris por um mercador português, ver <http://www.theatre-sartrouville.com/cdn/spectacles/chocolat-clown-negre> (acessado em 24/01/2014). Agradecemos muito a colega Evelyn Rosa por essa informação.

¹¹⁰ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 54.

¹¹¹ Por exemplo, em uma carta escrita a um jornal, carta na qual replicava às críticas ferozes, anônimas e aparentemente gratuitas que tinham como alvo a atuação da Companhia Negra de Revistas nos palcos cariocas e que apareceram em *A Rua* de 14/09/1926, De Chocolat, ao mesmo tempo se defendendo e se demonstrando sutilmente desafiador, argumentava que um autor teatral como ele, que já foi contratado pelo teatro das *Folies Bergères* mereceria pelo menos um pouco mais de respeito, carta a *A Pátria*, 15/09/1926 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 107.

¹¹² Essa característica do caráter de De Chocolat era particularmente evidente no caso de críticas ou de fáceis ironias sobre ele ou sobre seu nome. Por exemplo, uma vez em que seu nome artístico foi objeto de ironias por parte de um jornal, sua resposta foi ainda mais corrosiva: “Diz ainda o meu desconhecido atacante que ‘De Chocolat’ não é nome de gente!... Desconhecerá por acaso, o incógnito atacante, o valor da partícula ‘De’?”, De Chocolat, carta a *A Pátria*, 15/09/1926” *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 52-53.

ressaltando também a sociabilidade e a simpatia do artista e, basicamente, celebrando tudo que ele fez durante seu percurso artístico com e em função do teatro:

De Chocolat quer dizer: teatro brasileiro. Sim, teatro brasileiro, porque (não sei sua idade) ele já viveu... anos seguidos e quase não fez outra coisa – só teatro. Há quem pense que De Chocolat é francês. Às vezes, ele mesmo pensa isso. Mas não é, não. Cristo nasceu na Bahia e ele também.

Muitos anos De Chocolat viveu em Paris, mas sempre fazendo teatro. Fazendo teatro e versos. Fazendo versos e sonhando. Sonhando e fazendo cálculos para realizar mais ainda do que já fez. E fez muito.

De Chocolat é um artista.

Há pouco tempo, meu amigo baiano – baiano e poeta – foi atropelado em plena Cinelândia. Um carro burguês quebrou-lhe o pé. E ele lá está de perna engessada, num leito de hospital. Se nós estivéssemos a sós, diria que ele agora é que estava certo, na qualidade de poeta de pé quebrado. Como estou falando de público, direi a verdade: aquela perna quebrada foi um espeto!

De Chocolat, preso a um leito de hospital, sofre. Não com as dores da fratura. Não com a desatenção das enfermeiras. Não com a monotonia propriamente. Mas com a falta de colarinho duro, do Tangará e da noite. Boêmio porque tem talento, o artista atropelado jamais deixaria de sofrer, tendo de viver metido num pijama.

(...) Às vezes, passo pelos lugares que ele sempre freqüentava e dos quais está afastado há mais de sessenta dias. E faço como se faz diante de um cobrador: finjo que não vejo. As esquinas em que ele fazia ponto voltaram a ser esquinas bestas de rua, sem ele: gente pra-lá-prá-cá, desocupados encostados. (...).

Para muitos, a Cinelândia é local de atrativos especiais: os cinemas, os teatros, cafés, pequenas que passam olhando os rapazes e rapazes que passam olhando as pequenas. Para mim, De Chocolat é a maior atração da Cinelândia. Olho um cartaz anunciando um ‘astro’ de Hollywood, olho um outro anunciando um ‘astro’ paulista, um outro ainda, mais outro e, se não há filmes da panorâmica Lana Turner, prefiro conversar com De Chocolat, ouvir suas irreverências, irritá-lo para que ele me diga desaforos inteligentes e espirituosos.

Agora, por exemplo, a Cinelândia está morta, para mim. Não há filmes de Lana Turner. De Chocolat está metido num pijama, no quarto do hospital. Que é que vou fazer na Cinelândia?¹¹³

Durante sua trajetória teatral, De Chocolat foi o autor e o intérprete de várias peças, organizou diferentes companhias e produziu numerosos espetáculos sempre e exclusivamente no âmbito do teatro ligeiro e, se somente uma vez escreveu uma opereta (estamos nos referindo à peça “Algemas quebradas” apresentada pela Companhia Negra de Operetas e Revistas em 1938), muitas são as revistas cuja autoria é atribuída a ele, de forma pessoal ou em parceria com outros autores. Nesse sentido, é fundamental lembrar que a revista, entendida como gênero teatral específico com suas peculiaridades e convenções, possuía uma

¹¹³ Artigo “O poeta de pé quebrado” (autor não especificado), *A Noite Ilustrada*, 01/07/1952.

importância fundamental no contexto do entretenimento artístico da Capital Federal nos anos durante os quais o artista baiano atuou sobre e ao redor dos palcos teatrais cariocas.

A revista teatral é considerada um gênero do que é denominado de “teatro ligeiro (ou gêneros ligeiros) [, expressão que] começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX, [em contraposição] ao que [se] chamava de teatro sério” e que, basicamente, entendia esses gêneros teatrais como formas menos elaboradas e mais simplificadas de espetáculo, cuja finalidade preponderante consistia na diversão da plateia por meio da comicidade, do riso e da leveza das situações representadas¹¹⁴. A revista é assim uma forma teatral que, de um lado, não esconde sua origem popular, mas, do outro, na sua especificidade¹¹⁵, é absoluta e estritamente ligada, por meio da sátira e da alusão¹¹⁶, à atualidade da sociedade à qual pertence e à qual se refere constantemente, tanto que, distanciada e separada dela, perderia sua essencial razão de ser.

O que se entende quando se fala de “ligeireza” da revista teatral? Em geral, a referência é ao fato de que o gênero revisteiro se inseria perfeitamente em um “modo de produção” teatral orientado à produção de lucros para as companhias teatrais através de uma série de mecanismos específicos para o conseguimento de tal fim. É oportuno considerar que, se este aspecto é verdadeiro, ele não pode constituir, em hipótese nenhuma, uma desqualificação do ponto de vista estético do que as companhias de teatro ligeiro produziam e propunham, já que, de qualquer forma, existia sempre, propositalmente ou não, um “julgamento” crítico da obra por parte do público que a ela assistia e que, por consequência,

¹¹⁴ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 38. A autora corrobora esta definição de “teatro ligeiro” por meio da citação de alguns dos nomes dos jornalistas que introduziram seu uso no cotidiano artístico carioca, jornalistas entre os quais podemos citar Mário Nunes (*Jornal do Brasil*), Bastos Tigre (*Correio da Manhã*), Brício de Abreu (*O Cruzeiro*) e, também, o que é considerado o maior revistógrafo nacional, verdadeiro fundador e referencial absoluto por causa da maneira pela qual introduziu a revista no Brasil, Artur Azevedo (*A Notícia*). Por outro lado, para entender de uma forma mais completa a maneira pela qual Filomena Chiaradia sucessivamente desmonta tal visão “naturalmente” hierarquizada das produções teatrais cariocas a partir da análise de seus mecanismos internos de funcionamento e de sua estrutura aberta à inovação, todos mecanismos integralmente relacionados às mudanças sociais e à incipiência da massificação cultural, ver exaustivamente CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*

¹¹⁵ Para aprofundar uma breve história da revista como gênero teatral a partir das suas formas primordiais propostas pelos artistas da *commedia dell'arte* italiana no século XVIII e as diferenças entre o teatro de revista e outras formas teatrais, ver VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, pp. 21-30.

¹¹⁶ “A alusão é um recurso de linguagem que consiste em se dizer uma coisa e fazer-se pensar em outra. O encanto da revista reside no prazer da alusão. Alusões que podem parecer sob diferentes formas: históricas (...); políticas (...); verbais, quando se utilizam de palavras que tenham duplo sentido (*double sens*) e se apresentem como um ingênuo equívoco (...) A alusão, cujos rastros se encontram nos ritos populares e nas formas carnalizadas espontâneas, é, também, um meio com que se vinga o povo da ordem social imposta. Perdidas as alusões, perderemos os signos e sem referências, sem a atualidade, não haverá revista”, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.* p. 30.

decidiria aceitá-la apoiando-a ou, ao contrário, recusá-la exatamente do ponto de vista estético. Neste sentido, de acordo com quanto afirma Hans Robert Jauss replicando à visão adorniana de “obra de arte como mercadoria” no contexto da indústria cultural,

o discurso pouco crítico sobre o “caráter de mercadoria” da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, não considera que, até mesmo os produtos da “indústria da cultura”, permanecem como mercadoria *sui generis*, cujo caráter permanente de arte é tão pouco compreendido pelas categorias de valor de uso e de mais-valia, quanto a sua circulação o é pela relação de oferta e procura. É só de modo parcial que a necessidade estética é manipulável, pois a produção e a reprodução da arte, mesmo sob as condições da sociedade industrial, *não consegue determinar a recepção: a recepção da arte não é apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética, pendente da aprovação e da recusa e, por isso, em grande parte não sujeita ao planejamento mercadológico*. [Outros autores mostraram] a curiosa passagem desta estética crítico-ideológica para o campo do pessimismo conservador: para sair do suposto “contexto do enfeitiçamento” total da práxis estética contemporânea, restaura-se, sem se dizer, a obra de arte revestida de aura e sua contemplação solitária, como medida estética de uma essencialidade perdida. Assim a crítica materialista retorna à compreensão idealista da arte, própria daquela “estética burguesa” contra a qual se levantara.¹¹⁷

O teatro de revista é um tipo de teatro em que os momentos de ação, de fala, de movimentos, de canto e de dança sempre prevalecem sobre as raras partes mais reflexivas e são justamente os elementos que marcam o ritmo da representação e constituem o elemento de diversão para o público. Se ela é, por definição, uma representação teatral contextualizada na própria atualidade e na sua “re-visão” do ponto de vista artístico, a revista nunca aspira alcançar momentos de universalidade ou situações abstratamente conotadas por alguma forma de atemporalidade: na sua obsessão pelo que é real e concreto, “ou se entendem suas alusões, ou não se entende nada”¹¹⁸ em relação a quanto o teatro de revista encena.

Naturalmente, tudo isso alerta para considerar com grande atenção o contexto histórico, cultural, social e político no qual cada peça era apresentada ao público, mas, por outro lado, facilita a presença de uma polifonia de signos que, a partir de quanto era apresentado sobre a cena, determinava (e ainda determina) uma evidente polissemia em relação à interpretação do que era encenado. De acordo com quanto afirmam Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, “afinal, o teatro de revista estava longe de ser [um] ‘teatro de tese’: era uma forma de entretenimento voltado para uma audiência diversificada” e suas peças, sem

¹¹⁷ JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luis Costa (coord.). *A literatura e o leitor. Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 56-57. Grifos nossos.

¹¹⁸ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, p. 30.

nenhuma pretensão estritamente pedagógica, precisavam em todos os casos agradar qualquer tipo de público e conseguiam alcançar esse fundamental objetivo deixando “sempre um espaço para a ambiguidade”¹¹⁹. Se essa multiplicidade de sentidos se tornava uma ulterior razão de atração para todos que procuravam, através das peças de revista, uma prazerosa diversão no teatro, ao mesmo tempo, tais elementos assumem hoje “um grande interesse como fonte para o historiador exatamente por não fornecer visões prontas sobre os assuntos abordados, sempre possibilitando aberturas para visões alternativas, sendo justamente este espaço que deve atrair o historiador que utiliza tal fonte”¹²⁰. Além de tudo isso, essa pluralidade de possíveis sentidos se tornava ainda mais interessante e significativa em um contexto como aquele da década de 1920 de presença de uma incipiente massificação cultural, ou seja, um momento em que o mercado massivo do entretenimento estava começando a formação e o desenvolvimento de um repertório cultural rico, diversificado e compartilhado, mas, ao mesmo tempo, bem complexo e articulado, em relação às diferentes formas artísticas.

De acordo com Veneziano, o teatro de revista pode ser definido formalmente como um

espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança [que] 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. [Em geral, se caracteriza] pela sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a constante intenção cômico-satírica; a tendência em utilizar um fio condutor [que, muitas vezes, desaparece a partir da segunda metade da década de 1920]; a rapidez do ritmo. Este último é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso.¹²¹

No caso do Brasil, a partir do final da década de 1910, esse gênero teatral apresentou um evidente processo de “abrasileiramento”: se, de um lado, sua essência se conservou em relação aos costumes, à moda, aos prazeres e à atualidade, do outro, essa metamorfose transformou essa forma teatral em um “gênero tipicamente brasileiro”, em uma verdadeira “mania nacional” que se tornou “uma das formas mais expressiva do teatro [brasileiro]”¹²².

¹¹⁹ SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabrina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 43, 2002, p. 180.

¹²⁰ GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 1998, p. 38.

¹²¹ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, pp. 28-29.

¹²² VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, p. 29. A autora é ainda mais enfática quando afirma que “[o teatro de revista] triunfou até as décadas de 1920 e 1930 (...) porque foi o gênero que melhor representou a idéia que o Brasil tinha de si. Um teatro de inverso que, ao mesmo tempo, mais contribuiu para nosso longo processo de descolonização cultural. Um teatro que instalou um estilo de representação e de humor cujos ecos se ouvem na nossa cena

O processo de transformação, mesmo mantendo quase inalterada a importância dos textos e dos diálogos cômicos na economia geral da peça, começou pela crescente importância atribuída à parte musical do espetáculo, seja a cantada que a dançada. Isso se deu de uma forma tal que o indispensável comentário à atualidade se identificou cada vez mais com a proposição das músicas e dos temas de maior sucesso do período, especialmente na parte final do ano considerada a aproximação com o carnaval seguinte. Paulatinamente, essa relação com a atualidade começou a introduzir de forma expressiva o que a cultura brasileira propunha na vida cotidiana fora dos espetáculos, até que chegou o momento em que “o teatro de revista [encontrou] a sua fórmula; misturar o carnaval popular com [o palco] que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora”. Dessa forma, levando o carnaval em cena, a revista de tipo carnavalesco se fixaria como “o teatro de revista, não mais à brasileira, mas brasileiro”¹²³. Em um âmbito mais amplo, de acordo com Neyde Veneziano, é possível também afirmar que a revista foi um

veículo importantíssimo e em determinado tempo imprescindível e decisivo para a divulgação de uma autêntica música popular brasileira e uma linguagem verdadeiramente nacional num teatro que primava por falar rigorosamente nos moldes do colonizador[. A revista] fez sempre do universo verde e amarelo a sua fonte principal de motivos inspiradores, recolhendo na farta messe política, na variedade de costumes, paisagens, usos e ritmos e nos seus apelos folclóricos, um enorme repositório de temas e encontros com os espectadores, caminho modernamente seguido pelas escolas de samba no Carnaval, as quais evidenciam essa identificação com as constantes homenagens feitas a figuras vistas e aplaudidas no gênero teatral que já se distancia no tempo, refletidas em modelos transpostos à rua.¹²⁴

De uma forma audaciosa, podemos afirmar que se Walter Benjamin percebeu a perspectiva irônica do domínio implacável do capital nos triunfantes espetáculos da opereta europeia do final do século XIX, então “os musicais cariocas dos anos 1910 e 1920 construíram outra utopia para um outro grupo social: os habitantes pobres e felizes de um país edênico que logo se tornaria rico e feliz”¹²⁵.

contemporânea. Um teatro que pode provar ao Brasil e ao mundo a solidez de uma estética nacional”, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, pp. 116-117.

¹²³ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, pp. 34-54.

¹²⁴ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p.13.

¹²⁵ LOPES, Antonio Herculano. *Do pesadelo negro ao sonho da perda de cor: relações interétnicas no teatro de revista*. Intervenção ao XXIII Simpósio Nacional de História da ANPUH, Londrina, 2005. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0136.pdf> (acessado em 31/07/2013).

O passar do tempo fez com que a revista teatral se tornasse mais definida, elaborada e formulada com extremo cuidado em todas suas partes, continuando a ser relacionada musicalmente ao carnaval¹²⁶ mas não mais tão estritamente ligada aos temas e aos tempos da festa. Contemporaneamente, graças também aos freqüentes contatos com as diferentes realidades e formas segundo as quais se expressava o teatro ligeiro, como a de matriz espanhola e, sobretudo, a francesa, se desenvolveu fortemente a componente de espetacularização coreográfica e das encenações de uma forma geral, fato que teve grandes consequências na movimentação cênica e na homogeneidade estética e de sincronização das bailarinas e dos números de dança, além da maior atenção prestada ao aspecto da “plasticidade” e da atratividade da componente estética feminina. Desta forma, o que resultou foi a constituição de um modelo de encenação caracterizada pelo substancial equilíbrio entre a sensualidade das atrizes, a comicidade das situações engraçadas representadas pelos atores masculinos e a espectacularidade das cenografias e dos quadros mais declaradamente destinados ao agradar os olhares da plateia¹²⁷. A leitura de um trecho do artigo de Mário Nunes, um dos maiores jornalistas brasileiros de teatro, nos ajuda a explicitar mais esse conceito com a linguagem própria das colunas teatrais do seu tempo:

Está estabelecida salutar emulação entre as nossas empresas teatrais que mantêm companhias de revistas. O desejo veemente de cada uma delas é sobrepujar as demais, não só na excelência do conjunto artístico, como no esplendor das montagens. Ganha com isso o público e ganha o teatro e, conseqüentemente, não sei de luta que mais mereça os aplausos de todos do que essa, muito diversa de uma outra que, infelizmente, já medrou entre nós, mas que os próprios fatos se encarregaram de aniquilar – o derrotismo pela maledicência. Disputam-se agora, a dinheiro, os artistas de mérito verdadeiro, cujas qualidades se exaltam em reclames à americana; cuida-se, como nunca, da beleza e elegância dos corpos de coros: nossos cenógrafos e figurinistas são forçados a criar maravilhas de arte e bom gosto; as orquestras são aumentadas e dos autores exige-se o máximo. Caminhamos, assim, a passos largos, para uma era de magnificência da revista entre nós, coisa, aliás, que já tardava em um país em que há verdadeira idolatria pela mulher, que encontra, quanto aos seus predicados naturais, nesse gênero de teatro, o terreno próprio de sua glorificação. (...) ¹²⁸

¹²⁶ “Uma mistura de ritmos carnavalescos, canções brasileiras, choros, maxixes, trechos de músicas clássicas até com ritmos norte-americanos [como ragtime, fox-trots, charlestons e shimmies constituía] a parte musical dessas revistas destinadas a divertir o público entre dois carnavais”, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, p. 80.

¹²⁷ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, pp. 80-94.

¹²⁸ Artigo, “Coluna Teatro” de Mário Nunes, *Jornal do Brasil*, 09/04/1926.

É possível perceber que o processo de transformação da revista, além de encarar a evolução do gênero segundo cânones diferentes do ponto de vista estético e artístico, devia também se adequar às mudanças na sociedade de um ponto de vista mais geral, especialmente em um contexto como o carioca onde a articulação dos questionamentos e das relações entre tradição e modernidade, caráter nacional e nacionalismo, identidade nacional e raça estavam continuamente à ordem do dia. De acordo com Veneziano, é possível dizer que “ninguém nega o processo de transformação que a revista sofreu, mas não se podem evitar as crises e as diversas fases que ocorreram ao longo da História. Todos os movimentos artísticos se deram à custa da exaustão de movimentos anteriores. A revista esteve comprometida com o processo histórico [e o artístico] desde o seu primeiro momento”¹²⁹. Dois processos, o histórico e também o artístico que, no Brasil, cada vez mais, tinham a ver com os conceitos ambigualmente relacionados e sempre pouco articulados entre si de modernização, modernismo e modernidade, conceitos que, ao mesmo tempo, procuravam conciliar o que era considerado autenticamente nacional com o novo que interpenetrava e relacionava o “capitalismo, a industrialização e democracia” segundo um ponto de vista eurocentrado¹³⁰.

Acreditamos que os compromissos do teatro de revista, de um lado com suas características modernamente adequadas à incipiente massificação cultural em tudo que era relativo à rapidez, à síntese e à encenação espetacular, divertida e prazerosa de um texto autoral e, do outro, com a atualidade e seus questionamentos críticos, podem fazer pensar na revista teatral como a forma de entretenimento mais moderna e mais relacionada com as mudanças e com as transformações dos costumes da realidade cultural carioca do começo do século XX. Obviamente com a exceção, espetacular e esteticamente revolucionária, do cinematógrafo. No próximo capítulo aprofundaremos de uma forma substancial e mais argumentada o sentido dessas nossas palavras.

Para conseguir o sucesso de crítica e de público é evidente que o conteúdo e a formulação estética das peças deveriam o mais possível corresponder (ou, na melhor das hipóteses, ultrapassar) às expectativas de originalidade, de espetacularidade e diversão explícita ou implicitamente esperadas pela audiência teatral em relação à encenação à qual assistiria¹³¹. Mas, neste sentido, qual era a efetiva relação existente entre o texto autoral, ou

¹²⁹ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, p. 43.

¹³⁰ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 77.

¹³¹ No momento da análise das peças da Companhia Negra de Revistas tentaremos também entender qual era o tipo de público que assistia com entusiasmo aos espetáculos revisteiros, qual sua consistência e qual sua estratificação do ponto de vista social e racial. De qualquer maneira, compartilhamos com Canclini o ideia de que “a noção de público é perigosa se a tomarmos como um conjunto homogêneo e de comportamentos

seja, a fonte manuscrita e/ou datilografada que está materialmente nas mãos dos pesquisadores interessados ao assunto enquanto presente nos arquivos, e a efetiva encenação que era proposta ao público pelo conjunto de artistas pertencentes a uma companhia de teatro de revista? Em outras palavras, em que medida é possível dizer que o texto autoral coincidia efetivamente com quanto os espectadores viam e escutavam sobre as cenas dos teatros cariocas?

Ao contrário do que parecia evidente em meados de século XIX, hoje é improvável que alguém considere coincidentes o texto autoral teatral e sua correspondente *mise en scène* representada ao público, o efetivo destinatário final da obra teatral. De fato, “o teatro não é o texto dramático, escrito por um autor (...), mas sua encenação, um produto coletivo que implica na composição de uma equipe que o concretiza no palco, assim como a série de suas apresentações para uma audiência”¹³². A “escrita” da representação final (que, mesmo se final, nunca poderá ser considerada definitiva) de uma peça se torna prerrogativa, de forma voluntária ou involuntária, consciente ou inconsciente, de todos que contribuem e participam à constituição do evento-encenação, sejam eles o autor do texto, o ensaiador, o ator, o responsável do ponto, o cenógrafo, o coreógrafo e suas *girls*, o figurinista, o diretor da orquestra, os músicos, etc.. Em outras palavras, estamos falando de um processo que, mesmo prevendo a possibilidade de sobreposição de papéis, por meio de suas dinâmicas desestabiliza, move, abre e muda de forma constante o texto (escrito), prolongando de forma potencialmente indefinida sua gênese¹³³. Metaforicamente, Patrice Pavis chama de “parto difícil” a transição que leva o texto até a cena, lugar onde se concretizam sincronicamente “todos os sistemas significantes cuja interação produz sentido para o espectador”¹³⁴. A partir dessas premissas, é fundamental

constantes. O que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado. Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas”, CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 150.

¹³² MOSTAÇO, Edélcio. “Teatro e história cultural”. In: *Baleia na rede. Estudos em arte e sociedade*, Marília: vol. 9, n. 1, 2012, pp. 2-3.

¹³³ GRÉSILLON, Almuth. “Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação”. In: *Estudos Avançados*, 9 (23), 1995, pp. 269-272.

¹³⁴ Considerando um dos agentes que participam à construção da encenação, ou seja, o que se tornaria a “nova” figura do “diretor teatral” (que nasce nas primeiras décadas do século XX na Europa), “sua função foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc. Em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; *expressão de um estilo pessoal*”, TORRES, Walter Lima. “O que é direção teatral?”. In: *Urdimento*,

evidenciar com força que “a encenação (...) não existe como sistema estrutural até o momento em que ela for recebida e reconstituída por um espectador a partir da produção de um sentido por parte do conjunto artístico”¹³⁵.

De uma forma geral, no teatro ligeiro musicado das décadas de 1920 e 1930, a importância fundamental da fase da encenação¹³⁶ era extremamente privilegiada em relação à fase de produção e redação propriamente autoral por causa da necessidade daquela de se manter flexível, ágil e facilmente adaptável e/ou modificável em base ao gosto e à recepção do público. A maior importância da encenação se traduzia na ênfase atribuída, de um lado, ao trabalho do principal ator masculino, à sua comicidade, ao seu modo de interpretar, à sua capacidade de improvisação e de inovação sobre o palco e, do outro, à personalidade, à aparência estética, ao talento e às capacidades canoras e/ou de dança da “primeira” atriz, a *vedette*. Esta ênfase era necessariamente suportada por um tipo de apresentação coreográfica e cenográfica cuidadosa da valorização dos aspectos espetaculares da iluminação, dos figurinos, das decorações e das ambientações de cena.

Especialmente a partir da década de 1920, a questão da corporeidade e da materialidade da atuação dos artistas atuantes performaticamente em cena assumiu uma importância cada vez maior, comportando uma atenção mais específica às que eram as “qualidades externas do espetáculo”:

Entre avanços e recuos, dois fortes fatores tornavam-se sensíveis: o desaparecimento indolor e lento do fio condutor [da peça] e a equiparação

Florianópolis, n. 9, dezembro 2007, pp. 112-113. Grifos nossos. Inevitavelmente, a encenação final assume uma estética que é o fruto de uma série de escolhas por parte dos elementos que contribuem à sua constituição, obviamente respeitando as hierarquias estabelecidas na companhia teatral. Na década de 1920, no teatro ligeiro carioca, ainda não existiam as figuras do diretor de cena ou do encenador, mas só existia a figura/função do ensaiador que, de alguma forma era o “braço em cena” do autor do texto teatral e que, juntamente ao ponto, se ocupava de organizar e controlar de forma específica os ensaios das coristas e as coreografias e orientava os movimentos dos atores em cena por meio da marcação dos lugares (pp. 113-114).

¹³⁵ Mais detalhadamente é possível dizer que “no momento em que o espectador assiste à criação do espetáculo, já é tarde para perceber o trabalho de preparação do diretor, e o resultado já está aí, na nossa frente: um pequeno ser que está rindo ou que é triste, ou seja, um espetáculo de maior ou menor êxito, mais ou menos compreensível, onde o texto é somente um dos tantos sistemas de cena, ao lado dos atores, do espaço, do ritmo temporal. Assim, não é mais possível, perceber os atos e os gestos dos atores e/ou do diretor mediante uma descrição cronológica, já que a encenação, da forma como ela está concebida, é somente um efeito de todos os sistemas significantes (...)”, PAVIS, Patrice. “Del texto a la escena: un parto difícil”. In: *Semiosis*, Cidade do México, n.19, julho-dezembro 1987, p. 173 e p. 174.

¹³⁶ No âmbito da encenação, uma importância fundamental era sempre dada à parte musical da peça. De fato, “[o teatro ligeiro mantém] estreita relação com a música, apresentando mecanismos apropriados à inserção do elemento musical em suas obras dramáticas. Aproveitam-se músicas consideradas populares não só por sua difusão em grande escala, mas também porque apresentam recursos técnicos razoavelmente semelhantes aos utilizados na composição dos textos. De modo geral, os procedimentos que envolvem as técnicas de composição, arranjos e orquestração musical se assemelham aos [dos textos]: motivos recorrentes, frases musicais curtas, repetição de seções, variedade de ritmos, mistura de gêneros, objetivando, muitas vezes, facilitar a memorização da melodia”, CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 85.

dos quadros de fantasia aos quadros de comédia. Sem enredo, no nível do texto e do espetáculo, a nova revista se equilibraria entre as músicas, as coreografias, a iluminação, o figurino e os esquetes, os monólogos, as rábulas cômicas de cortina.¹³⁷

Estes elementos, juntamente à consideração da grande importância que, na economia do espetáculo do teatro ligeiro, assim como, do resto, na inteira sociedade carioca da época, possuíam a música, o canto e a dança¹³⁸, nos levam a entender de uma forma ainda mais clara que esse tipo de apresentações dificilmente poderia ser interpretado pelo pesquisador *exclusivamente* a partir de um texto autoral. Um estudo deste tipo acabaria, de um lado, enfatizando de uma forma excessiva e indevida a interpretação subjetiva do texto autoral da peça e, do outro, subestimando as potencialidades polissêmicas da encenação que uma análise, mesmo se sumária, dos fatores performáticos poderia ajudar a esclarecer melhor. Dessa maneira, concordamos totalmente com Filomena Chiaradia quando, em relação à revista, afirma que

revista é antes de tudo, um gênero espetacular. A escrita de seu texto remete à dramaturgia cênica, isto é, que só na cena conquista e revela o conjunto de elementos que pretende enunciar. Seus textos funcionam como “roteiros” bastante completos, uma vez que procuram indicar o conjunto dos elementos da cena, ao mesmo tempo que se estruturam como espaços abertos à improvisação do ator e às alterações solicitadas pelas exigências da cena em ato, comportando, assim a reação do público.¹³⁹

Especialmente no que concerne a relação entre a corporeidade e a comunicação artística, vale a pena lembrar da maneira pela qual Mônica Velloso, no seu trabalho sobre “o imaginário (...) de um modo de ser brasileiro” através do sentido que era atribuído ao maxixe

¹³⁷ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, p. 87.

¹³⁸ “Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista [e, mais em geral, o teatro ligeiro foram] o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento mais populares: a música, a dança, o carnaval, a folia integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade, bem como com as várias faces do anedotário nacional combinado ao (antigo) sonho popula de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país do mundo. E que, ao estudá-la e tenter compreendê-la em sua fase áurea, estar-se-á se buscando um encontro com as nossas raízes e com as nossas tradições culturais”, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, p. 13. Em relação a uma dança como o maxixe, Velloso afirma que “Desde meados do século XIX, o maxixe já se destacava, na cultura carioca, através dos teatros de revistas, clubes recreativos e sociedades carnavalescas. A dança compunha a própria tessitura da vida social, presentificando-se nas mais variadas configurações. [O] deslizeamento de sentidos operado pelo vocábulo maxixe (substantivado, adjetivado ou verbalizado) é significativo. Revela uma determinada representação da brasilidade que encontraria, no corpo e na dança, a sua expressão. Se tais ideias já vinham presentificando-se ao longo da vida social, há um momento em que esse imaginário da brasilidade articula-se, de forma sistemática, ao moderno e à dança”, VELLOSO, Mônica Pimenta. “América dançarina, polêmicas em torno de uma identidade nacional brasileira”, *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, n. 3, ano VIII, 2007. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/america-dancarina-polemicas-em-torno-de-uma-identidade-nacional-brasileira-de-monica-pimenta-velloso-2/>, acessado em 24/11/2013..

¹³⁹ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 91.

nas primeiras décadas do século XX, enfatizou a necessidade de ver “a dança como materialidade de comunicação considerando que o corpo também é capaz de produzir sentidos, integrar e compartilhar outras modalidades de saber, geralmente mantidas à margem da vida social”¹⁴⁰.

Considerado tudo isso, acreditamos que seria extremamente interessante e importante pensarmos em uma abordagem que nos ajude, metaforicamente, a sair das limitações dadas pela análise do simples texto autoral para, dessa forma, “subir no palco” com os atores ou “sentar na platéia”, no meio do público do teatro. De fato, estamos pensando em uma abordagem que não se preocupa somente na “fixação escrita, [n]a reprodução do texto, [n]a citação e [n]o comentário”, mas que se caracteriza pela passagem “do monumento ao evento, da inscrição à ‘performance’, da repetição ao efêmero”¹⁴¹, nos dando a possibilidade de perceber, ou melhor, “escutar e sentir” o diálogo (materialmente perdido na sua qualidade de evento singular e único) entre os gestos, as vozes e os sons dos artistas que comunicavam também por meio de sua corporeidade com o público que, exatamente enquanto receptor, participava e era parte essencial do ato. De fato, fazendo referência às palavras de Mônica Velloso, poderíamos afirmar que

em um [espetáculo], cujos [artistas] dançam, os sentidos ganham centralidade. Eles passam a ocupar posição estratégica no contato entre o corpo e o mundo. Não são, somente, a interiorização do mundo pelos indivíduos, mas ordem particular que organiza uma vasta gama de comunicação. Os sentidos expressam, portanto, um pensamento e uma organização sobre o mundo¹⁴².

É claro que a autora está falando de performances artísticas.

A definição do termo “performance” é, em geral, bastante problemática por causa da multiplicidade de sentidos que ela assume nos vários contextos em que acaba sendo utilizado, especialmente depois da década de 1960, período em que a arte de tipo performático acabou assumindo um aparato teórico específico. De qualquer forma, é possível afirmar que, no âmbito artístico,

a palavra costuma ser mais associada com a noção de processo do que com a de resultado. No teatro, ou no que se convencionou chamar no Brasil de

¹⁴⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2007, p. 2. Como especificado pela autora, suas palavras se referem a GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Materialidade da comunicação”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: FCRB/Vieira e Lent, 2004.

¹⁴¹ CHARTIER, Roger. “Literatura e História”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, janeiro-dezembro 2000, pp. 204-205.

¹⁴² VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2007, p. 9.

artes cênicas, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, operístico ou circense, diante de uma audiência. Equivale ao termo ‘apresentação’ ou ‘presentação’: processo de tornar presente uma certa pauta musical, coreográfica, textual, gestual, de movimentos, etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (*performer*) numa apresentação específica. Em ambos os sentidos, no teatro usa-se, em português, a palavra ‘representação’, com ideia de reconstituição de um presente vivido ou imaginário. No sentido estrito, usa-se também o termo ‘interpretação’. Isso traz à baila uma das tensões fundamentais do conceito de performance: fazer ou refazer (interpretar) o presente¹⁴³.

No nosso trabalho, entenderemos “performance” como o momento, tomado como presente na sua efemeridade, no qual o ato comunicativo de expressão coincide com sua recepção por parte de participantes direta e imediatamente implicados no próprio ato e cuja presença é concreta e necessária. Neste sentido, a performance é tão efêmera e sem duração que é possível dizer que é um momento da recepção, “momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Por outro lado, a palavra “obra” define o produto que é comunicado *hic et nunc* e que compreende todos os elementos performáticos, ou seja, o texto autoral, as músicas, as danças, os ritmos, os elementos visuais, a movimentação em cena, as improvisações, etc.¹⁴⁴.

As possibilidades e as sugestões que são fornecidas pela elaboração teórica de Paul Zumthor do conceito de performance se tornam de extrema utilidade se, como é nossa intenção, pretendemos entender as representações de peças do teatro ligeiro carioca de 1926 de uma maneira que vá além da leitura dos textos autorais como simples obras autônomas de literatura dramática, mas recorrendo também aos indícios, testemunhos e registros das “performances passadas” das encenações dessas peças¹⁴⁵. De fato, é nossa intenção reconstruir, pelo menos em parte, os “condensados de teatralidade” dos quais fala Paul Zumthor e que eram presentes nas encenações artísticas da troupe de De Chocolat, também relacionando esses elementos aos “modos de produção” específico do teatro ligeiro carioca da época. Filomena Chiaradia a esse propósito afirma que

reconstituir, mesmo que parcialmente, a cena desses espetáculos, parecidos, num primeiro momento, impossível, pois trata-se de ‘obras’ efêmeras, sobre as quais poucos registros, além dos textos das peças, foram

¹⁴³ LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, s.d., pp. 5.

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 220. Ver também a articulada discussão em ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, pp. 28-44.

¹⁴⁵ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, cap. IV.

encontrados. Mas, mesmo lidando com ‘faltas’, Paul Zumthor [nos] mostra a possibilidade de ‘reconstituir os fatores de operação performancial (tempo, lugar, circunstâncias, contexto histórico, atores) e perceber, ao menos globalmente, a natureza dos valores investidos – entre os quais aqueles que o texto veicula ou produz’.¹⁴⁶

Pelo que é de nosso conhecimento, a historiografia que, de uma forma geral, se ocupa de teatro ligeiro brasileiro e, mais especificamente, de De Chocolat e do conjunto de artistas negros que ele dirigiu em 1926 no Teatro Rialto do Rio de Janeiro tentou fazer uma análise deste tipo em casos muito esporádicos, limitando-se de uma forma geral à leitura e à interpretação dos textos autorais e das críticas dos jornalistas que assistiram ao espetáculo, sem tentar explicitamente uma mínima reconstituição performática da que foi a encenação. As exceções, que se tornam também os modelos de nossa referência, são basicamente três: a constituída pelo trabalho de Filomena Chiaradia sobre a Companhia teatral do Teatro São José do Rio de Janeiro entre 1911 e 1926¹⁴⁷; alguns dos trabalhos de Antonio Herculano Lopes sobre o teatro carioca entre os séculos XIX e XX e suas ambíguas ligações com uma modernidade de inspiração europeia e a cultura nacional-popular brasileira e, finalmente, os trabalhos de Mônica Velloso inspirados pela história das sensibilidades.

Se da primeira autora já evidenciamos a ideia de recuperação das “performances perdidas” sobre os palcos cariocas, Lopes é muito claro sobre a maneira pela qual o estudo da performance pode se tornar útil no âmbito historiográfico. De acordo com ele,

o uso da ideia-força de performance nas análises de história da cultura permite um olhar novo sobre certo fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. (...) O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimento coletivo, decoração visual do corpo e do espaço – só para citar alguns elementos performáticos – em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos¹⁴⁸.

Por outro lado, sempre segundo Lopes, o conjunto de elementos que fazem parte do cotidiano e que não é ligado a referências de tipo escrito (como a moda, os hábitos, as práticas de lazer

¹⁴⁶ CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 114.

¹⁴⁷ Ver CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, capítulo IV.

¹⁴⁸ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, p. 7. Para verificar um exemplo uma história da cultura que considera a grande importância do ato performático artístico e de todas as suas inúmeras conexões com o contexto no qual ele se deu (no caso específico a introdução da dança de origem afro-diaspórica do *cake-walk* na França no começo do século XX), ver GORDON, Rae Beth. “Les rythmes contagieux d’une danse noir: le cake-walk”. In: *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: history and theory of the arts, literature and technologies*, n. 16, Montreal, 2010.

e também muitos gestos de comunicação) pode assumir uma grande importância para a compreensão, *a posteriori*, do momento, único na sua temporalidade, no qual tal elemento se manifestou. Neste sentido, a performance de tipo artístico, no momento em que ela acontece, produz e reproduz o presente da vida viva, ela “representa através do presente ou de uma apresentação”. Quando se pretende analisar historicamente uma performance “não se pode escapar de uma investigação sobre os traços, as provas do crime, os elementos mortos que testemunham sobre uma vida passada. Já pensar a ideia de performance [no] estudo da história significa trazer de novo à vida o momento do crime, detonar a força bruta do momento vivido que se encontrava sepulto sob [os] escombros”¹⁴⁹. E daquele momento vivido só é possível recuperar uma luz, uma sombra, uma voz, um grito, uma emoção ou uma sensação que conseguiram ficar registradas na memória de quem participou àquele momento performático. Refletindo sobre o significado que a performance tinha no teatro de revista carioca entre as décadas finais do século XIX e 1920, Lopes acaba caracterizando os teatros revisteiros cariocas daquele período como alguns dos lugares “às margens” e mais expostos onde, segundo uma visão que é absolutamente idêntica à de Canclini, se praticaria a inevitável contaminação e hibridação cultural de práticas simbólicas das quais as performances artísticas eram parte integrante e fundamental, ainda mais num contexto como aquele onde a indústria cultural estava tomando conta do sistema de produção do lazer e do entretenimento da Capital Federal:

A meio caminho do teatro Municipal e da praça Onze, no largo do Rossio, ou praça Tiradentes, *uma espécie híbrida de performance* se desenvolveu. (...) A partir da virada do século, com a decadência do aspecto literário do teatro de revista, começou a crescer seu lado de espetáculo: visual, musical, dançado, com forte apelo à sensualidade. É fácil perceber que um gênero que se alimentava tanto de sua proximidade com a ‘cultura de rua’ saberia aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para os seus objetivos de espetáculo. Foi nessa época que se começou a propagar a fama da mulata, cantada por compositores populares nas canções de carnaval e absorvida pelas revistas. (...) Isso não quer dizer que a dinâmica do teatro de revista não ecoasse as influências externas, sobretudo as francesas. (...) . O carnaval servia de ponto de convergência dos “nativos” da praça Onze com os “europeus” do aristocrático bairro de Botafogo. (...) *Os palcos da praça Tiradentes (...) com maior plasticidade e desenvoltura, absorviam tanto as inovações morais, estéticas e da moda da metrópole, quanto as de uma cultura popular em gestação nos “salões” da tia Ciata, nos botequins e nos pasquins da cidade.* (...) Com o tempo, a performance que [aí] se realizava se revelaria mais fecunda na invenção do Rio de Janeiro do que o francesismo das elites.¹⁵⁰

¹⁴⁹ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, p. 14-16. Grifos nossos.

Já vimos na introdução do nosso trabalho que “o rico potencial das manifestações afro-brasileiras” e as oportunidades oferecidas pelo mecanismo de proposição de espetáculos por parte de empresas teatrais no contexto da incipiência da massificação cultural permitiram uma consistente ampliação do número de artistas negros que conseguiram entrar e se estabilizar com certa tranqüilidade no mundo das produções teatrais da Capital Federal na virada do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A consideração deste aspecto, obviamente fundamental quando se pense às apresentações teatrais de De Chocolat e de sua Companhia Negra de Revistas, faz com que já resulte bem evidente a importância que a performance corporal e artística potencialmente possuía no âmbito da cultura popular ligada à população afro-descendente carioca em tudo que constituía formas expressivas musicais (canto, música, dança) ou outros aspectos, mesmo os mais diversificados, de tipo gestual ou relativos ao movimento que tal expressividade comportava. Neste sentido, vale a pena lembrar a frase que Sílvio Romero usou em uma das suas análises de 1907 sobre “as realidades e ilusões no Brasil” para evidenciar não só sua preocupação, mas também seu desespero e seu profundo pessimismo em relação à possibilidade de um comportamento “civilizado” do povo brasileiro. A frase é a seguinte: “É quase impossível falar a homens que dançam” e pretende ressaltar, de uma maneira que quase chega a ser deterministicamente essencialista, a importância do elemento gestual e simbólico do corpo no momento performático, pelo menos nas suas capacidades comunicativas ilusórias: o corpo (dançarino) se tornaria assim um verdadeiro “haxixe do espírito”¹⁵¹. A esse propósito, em 1912, um artigo de João Phoca, pseudônimo sob o qual João Batista Coelho escrevia para o *Jornal do Brasil*, parece idealmente complementar de uma forma extremamente bem humorada quanto estamos dizendo. Eis um amplo trecho do artigo que parece exaltar tudo que é popular, que é próprio da “negrada” e que, na dança e na sua corporeidade, se espelha como característica própria da nacionalidade:

Dançar... ‘humanum est’, como dizia Cícero, quando era menino.
Tudo dança nesta vida e a mesma vida nada mais é do que uma dança. (...) Por cá, o povinho não pode ver defunto sem chorar e ouvindo tremer coisa dançável, começa a sentir um formigueiro nas pernas, umas cócegas na sola dos pés, fica d’um nervoso tal, que até os cabelinhos do nariz batem palmas e enquanto não entrega o corpo ao sacrifício, enquanto não se ‘espalha’, não

¹⁵¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. “É quase impossível falar a homens que dançam’: representações sobre o nacional-popular”. In: *Fênix. Revista de história e estudos culturais*. Vol. 4, n. 4, out.-nov.- dez. 2007, p. 4 e 15-16.

sossega. (...) Dançam tudo, os filhos do Braz Bocó, tudo e quem percorra os bailes dos bairros populares, seja em casa de família ‘arremediada’, seja num rancho de gente pobre, num salão de cordão, ou nos fundos da venda, no terreiro da roça ou mesmo no meio da rua (...).

*O ‘pessoal’ de verdade, a ‘flor da minha gente’, a ‘negrada’ mesmo boa, mesmo na hora, quer seja num fuso no cordão, num choro em casa de uma ‘famia’ ‘na artura’, ou num ‘forrobodó’ dos de ‘quem-traz-não-leva’, do que gosta, ao que se atira d’alma, corpo, coração e o resto ao ‘samba’ cutubaço, ao ‘bate-pé’ que até sai cinza, ao ‘miudinho’, ao ‘corta-jaca’, ao ‘cateretê’, à ‘fieira’, ao ‘jongo’ e mais do que tudo ao ‘maxixe’ em todas as suas formas várias: pelo antigo, pelo moderno, peneiradinho, de levantar a perna, de dormir sereno como pião, de rodar para esquerda, etc., etc. (...).*¹⁵²

A presença dos primeiros atores e artistas negros sobre os palcos teatrais brasileiros foi muito anterior à década que estamos estudando, a de 1920. Neste sentido, mesmo se a concepção de cultura e de contaminações culturais de Flora Süssekind não é a mesma de Néstor Canclini, é interessante considerar a forma pela qual a crítica literária brasileira interpretou, historicizando-a, a carência de atores negros (ou sua presença limitada à interpretação de personagens que eram “bonecos sem fala” descaracterizados, idealizados, infantilizados, erotizados e/ou “arlequinizados” nas suas ações por conta da cor que os qualificava) no teatro brasileiro até o final do século XIX¹⁵³:

[Era] melhor excluir [por parte das elites] a possibilidade de qualquer ação imprevista por parte da fera. Assim como se [excluía] sistematicamente, na estética e na cultura das elites brasileiras, qualquer elemento capaz de mexer, um pouco sequer, com sua identidade “paternal” e “democrática” e com sua estante literária tão cuidadosamente arrumada, que dela sempre estão ausentes negros, camadas populares e outros elementos e culturas dominadas quaisquer. A não ser quando utilizados para realçar as figuras situadas em primeiro plano nesse redundante espelho cultural. A não ser para realçar, para as “elites” nacionais, uma imagem paternal, gentil e nada racista. No entanto, mesmo nessa posição de pano de fundo “folclórico”, nunca [era] sem ambiguidades que tais elementos [ganhavam] algum espaço na produção cultural brasileira. Principalmente porque trazidos à cena por alguém que [ocupava] posição talvez de maior evidência que a sua, porém igualmente incômoda e dependente. E, oscilante entre uma adesão sem maiores problemas de consciência à classe que o [sustentava] e [nomeiava] “intelectual”, e a simpatia pela “fera”.¹⁵⁴

¹⁵² Artigo “Danças populares” de João Phoca (João Batista Coelho), *Jornal do Brasil*, 16/06/1912. Grifos nossos.

¹⁵³ “E quando os personagens negros se revestem de uma importância maior na trama, são muitos os exemplos no teatro brasileiro, de companhias que recorrem a atores brancos pintados de preto, normalmente sob a alegação de falta de atores negros”, SÜSSEKIND, Flora. *O Negro como Arlequim. Teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982, p. 15, 64 e 67.

¹⁵⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Op. cit.*, p. 12.

Com o passar do tempo, a questão de como representar o negro dentro da sociedade nacional cada vez mais “levou progressivamente a uma auto-imagem dessa sociedade baseada nas características originalmente associadas ao negro, só que agora branqueadas, ou melhor, neutralizadas em uma sociedade utópica, sem classes e sem raça: pobre, mas feliz, porque sensual, musical, cheia de ginga e malandragem”¹⁵⁵. Estas novas possibilidades artísticas que se abriam para indivíduos de setores sociais subalternos eram fortemente estimuladas pela grande movimentação de artistas, estilos, práticas e experiências artísticas que caracterizou as sociedades urbanas do Atlântico pertencentes ao contexto da diáspora negra no período do pós-emancipação. Tal movimentação, ligando constantemente as costas americanas, as do Caribe e as europeias entre si, era um verdadeiro fluxo (e refluxo) de corpos, movimentos, ritmos e técnicas artísticas entre os dois lados do Atlântico e via a presença constante, quase sempre no papel de protagonistas, de artistas negros, como vimos anteriormente no caso de Josephine Baker e do conjunto que com ela atuava. Esses artistas, durante os seus deslocamentos e os longos períodos nos quais compartilhavam com outros colegas a vivência cotidiana dos ensaios e as experiências do palco, tinham a possibilidade de conhecer, dividir e transformar o conjunto de formas culturais constituído pelas diferentes realidades afro-diaspóricas atlânticas às quais pertenciam, formas que acabavam também identificando um tipo de referencial único, mas continuamente variegado e diversificado. As características dessas formas podiam ser comparadas entre si e se tornarem reciprocamente fontes de inspiração ou até serem imitadas ou transformadas em função de específicas escolhas estratégicas de tipo comercial ou direcionadas a algum tipo de reconhecimento identitário em outros contextos afro-atlânticos¹⁵⁶.

¹⁵⁵ LOPES, Antonio Herculano. “Auto-imagem nacional”, Caderno Pensar, *O Estado de Minas*, 24/02/2001.

¹⁵⁶ Um dos exemplos mais significativo desse tipo é a “estratégia identitária” (que se tornava também uma poderosa estratégia de tipo comercial, imprescindível no contexto de uma cultura de massa já absoluta e totalmente presente) que foi elaborada pelos empresários do grupo brasileiro de instrumentistas de Os Oito Batutas, conjunto que, em 1922, se exibiu seis meses em Paris com seu repertório composto por modinhas, chulas, maxixes, sambas amaxixados e tangos. Como evidenciado por Bastos, em relação ao grupo foi desenhada, de forma desligada, mas compatível com a realidade unanimemente apreciada do jazz, uma “musicalidade (...) como algo único em relação à identidade étnico-nacional, construída como indubitavelmente brasileira, e a respeito da formação orquestral, identificada por um gênero bastante percussivo (o samba)”. Assim, “escolhendo o samba como marca, a campanha livrou o grupo da possibilidade de associação com o tango argentino e sua ligação com o mundo dos brancos, o que a opção pelo maxixe – criação do ‘branco’ [e brasileiro] Duque em Paris – poderia provocar. Também, essa escolha enfatizou o espírito *nouveau* [ou seja, étnico e nacional,] da música executada pelo grupo. Com as opções pelo universo do *jazz* como pólo de contraste e do ritmo-percussão como território do encanto do grupo, a campanha inseriu a sua musicalidade no plano mundial (não mais restrito à América Latina) (...) e aproximou-a da música africana, considerada pelo público em geral (e também por muitos musicólogos já) extremamente rítmica e percussiva. Os Batutas (...) queriam projetar a idéia de um Brasil grande, que se encontrava no centro do mundo e de uma música popular – negra, sim – no âmago de toda a sua grandeza”, BASTOS, Rafael José de Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, junho 2005, pp. 181-

No caso específico da dança, Velloso afirma que

a identidade latina, através do tango, maxixe, rumba, habanera cubana e danças paraguaias, peruanas e mexicanas, encontrava um lugar no cenário europeu. Em Paris, essas danças, frequentemente, passavam por processos de reelaborações culturais, visando a sua adaptação aos usos corporais e à cenografia europeia. Daí resultaram trocas múltiplas entre as mais distintas tradições, abrindo-se uma panorâmica inédita que iria propiciar o surgimento de uma nova ordem mundial. O fenômeno da interculturalidade, a intensificação das sociabilidades e a emergência de múltiplas linguagens coreográficas, evidenciava a centralidade ocupada pelo corpo no interior dessa nova ordem.¹⁵⁷

No Rio de Janeiro, tal fenômeno se concretizou da forma mais evidente na presença de inúmeras e estilisticamente diversificadas *jazz bands*, grupos formados por músicos, não somente brasileiros, que tocavam e misturavam nas suas exhibições ritmos considerados modernos como o *shimmy*, o *charleston*, o *cake-walk* e o *fox-trot*, mas também samba, maxixe, samba amaxiado, choros e modinhas. Obviamente, os espetáculos teatrais ou dos cine-teatros, estabelecimentos que sempre previam no saguão de entrada ou durante os intervalos das apresentações cinematográficas a presença de um ou mais grupos musicais tocando para entreter o público que esperava, acabavam sendo influenciados pelas contaminações musicais e as transformações elaboradas nos percursos transatlânticos.

Observando de maneira específica o teatro de revista, se a presença de artistas negros em cena aumentou a partir das décadas finais do século XIX, na grande maioria das vezes isso se deu através da atuação e o sucesso de artistas do gênero feminino que interpretavam o personagem-tipo da mulata¹⁵⁸. Considerando a grande desproporção a favor do número de atrizes negras que se tornaram famosas representando este “tipo” teatral em comparação à quantidade de atores negros masculinos que conseguiram fazer o mesmo, é bom lembrar que, por uma série complexas de razões relacionadas em grande parte ao imaginário gerado pela violência racial e de gênero que caracterizou o período da escravidão, a que poderíamos definir de “invenção e (...) celebração da mulata no nível simbólico precederam [e de muito,]

187. De acordo com Seigel, “os artistas brasileiros pretendiam fortemente convencer o público das únicas e maravilhosas qualidades das suas ‘autênticas’ formas culturais nacionais – trabalho que, paradoxalmente, garantiria também a contínua evolução daquelas mesmas formas”, SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 106.

¹⁵⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2007, pp. 5-6.

¹⁵⁸ Obviamente, a consideração que estamos fazendo é de uma ordem bem geral, sendo inúmeras as exceções a ela. Para alguns dos nomes dos excelentes e reconhecidos artistas não-brancos que se tornaram famosos entre o final do século XIX e o começo do século XX, ver LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata!”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 26, 2008, p. 80 e BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 26-27.

a ascensão (...) das atrizes mestiças ao estrelato”¹⁵⁹. Neste sentido, é importante frisar que “o mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: o capadócio, o malandro, o capoeira, o ‘povo da lira’. Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto [incipiente] ícone da nacionalidade”. Em outras palavras, se em um primeiro momento a comicidade expressa pelo tipo do mulato sempre continuava espelhando, mesmo não explicitamente, a imagem de um negro potencialmente ameaçador para uma sociedade que modernamente se inspirava à Europa, “quando finalmente veio o momento de celebrar todo um conjunto de valores e comportamentos associados com a herança africana [,eles] perderam [basicamente] sua filiação étnica” e se tornaram elementos genericamente percebidos como nacionais. A mesma coisa não aconteceu com a correspondente personagem feminina, como veremos daqui a pouco.

Uma situação peculiar era a que era possível encontrar sobre as cenas dos circos e dos populares circo-teatros que caracterizavam, por meio de sua constante presença nos diferentes bairros da cidade, o universo do entretenimento carioca a partir da segunda metade do século XIX. José Ramos Tinhorão, sublinhando com grande agudez que o circo pode ser tranquilamente pensado como o primeiro e efetivo meio de diversão de massa da modernidade, lembra que se, como acontecia também no resto da América Latina, era bastante comum assistir a espetáculos de palhaços representados por atores brancos em *black-face* tal como acontecia nos Estados Unidos desde o final do século XVIII, no Brasil se tornou também freqüente assistir às performances dos originais palhaços-cantores e instrumentistas negros¹⁶⁰. De fato, no momento em que se popularizou o gênero afrancesado das cançonetas, muitos artistas negros talentosos e com elevada capacidade de representação sobre os palcos conseguiram se afirmar através do gênero lundu-canção em qualidade de palhaços nos circos, muitas vezes integrando ou substituindo artistas brancos em *black-face* que até então

¹⁵⁹ De acordo com Neyde Veneziano, a primeira personagem baiana (mulata) famosa das revistas cariocas foi a Sabina da revista *República*, de Artur Azevedo que estreou em 1889 e foi interpretada pela atriz grega Ana Manarezzi. VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 2013, p. 177.

¹⁶⁰ João Ramos Tinhorão, na tentativa de definir essas figuras originais da arte circense latino-americana demonstra quanto o teatro de revista devia do ponto de vista artístico e estético a essas figuras de *performers* muitas vezes interpretadas por artistas negros. Assim, de acordo com Tinhorão, “o palhaço instrumentista-cantor [era] o equivalente do *chansonnier* do teatro musicado e o palhaço-ator [era o] responsável pelo aparecimento da originalíssima teatrológica circense das canções representadas”, TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 194. De forma bem interessante e totalmente alinhada com a abordagem que pretendemos manter no nosso trabalho, o organizador da coletânea da qual o texto que acabamos de citar faz parte comenta dessa forma as palavras de Tinhorão: “Tudo isso reforça a minha curiosidade sobre a questão do *performer* ou ator negro”, LOPES, Antônio Herculano. “Comentário aos capítulos 6,7 e 8”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks- Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 188.

apresentavam esse tipo de espetáculo¹⁶¹. Entre tais artistas negros o que se tornou mais conhecido entre as plateias dos circos foi com certeza Benjamim de Oliveira, unanimemente considerado “o maior palhaço brasileiro”. Nos últimos anos do século XIX em São Paulo e, em seguida, também no Rio de Janeiro, esse artista, de forma bem intrigante, com frequência “[quebrava] o quadro de relações patriarcais iniciado um século antes na área dos espetáculos populares pelos *minstrels* norte-americanos” atuando com o rosto completamente pintado de branco e demonstrando, ao mesmo tempo, um excelente talento musical que o levou da arte da pantomima à adaptação (de grande sucesso) para a banda de música do circo da celeberrima opereta “A viúva alegre” do musicista austro-húngaro Franz Lehar, peça que era o verdadeiro símbolo aburguesado da luxuosa modernidade europeia¹⁶². Outra grande figura que se tornou muito conhecida como músico cantor, mas que, de freqüente, comparecia sobre os palcos circenses da Capital Federal e do Brasil também como palhaço foi o “crioulo” Eduardo ‘Dudu’ Sebastião das Neves que, como Benjamim de Oliveira e até substituindo ele em várias ocasiões, muitas vezes atuou com o rosto pintado de branco.¹⁶³

Voltando aos palcos propriamente teatrais, Antonio Herculano Lopes evidencia a necessidade de considerar com muita atenção um evento que, em 1912, de um lado resultou ser um dos maiores sucessos de crítica e de público do teatro nacional de todos os tempos e, do outro, pode ser hoje considerado um efetivo divisor de água em relação à maneira pelas quais personagens populares negros e situações e comportamentos a eles tipicamente atribuídos começaram a ser introduzidos sobre os palcos de uma forma não exclusivamente preconceituosa e ridicularizadora. Estamos nos referindo obviamente às apresentações da burleta “Forrobodó” por parte da Companhia de Operetas, Burletas e Revistas do Teatro São

¹⁶¹ Uma citação de Tinhorão relativamente a esse fenômeno permite que se entenda quanto fosse ampla e articulada a rede de deslocamentos de atores, técnicas e formas de espetáculos já na segunda parte do século XIX, assim como intensa a relação entre teatro ligeiro e arte circense: “Como as companhias espanholas de zarzuelas (cujos tangos e habaneras, aliás, fariam nascer em 1871 o tango brasileiro (...)), e de revistas e mágicas portuguesas (revistas e operetas de Sousa Bastos fizeram furor de 1881 a inícios de 1900), além de *troupes* parisienses (que continuavam alimentar o francesismo não apenas do Alcazar más do antigo Salão do Paraíso transformado em Folies Parisiennes, do Teatro Casino Franco- Brésilien, de 1872, e do Teatro Vaudeville, de 1874), monopolizavam a vida teatral carioca (...). Assim, o que se adotaria no país para seguir esse modelo, tanto podiam ser meras adaptações de peças espanholas ou francesas como imitações das próprias canções portuguesas (importadas ou produzidas por maestros radicados no Rio (...)), o que levaria em pouco tempo à criação, por compositores [negros] brasileiros, de um equivalente nacional, muitas vezes com declarado ritmo de lundu”, TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Editoral Caminho, 1990, p. 170 *apud* TINHORÃO, José Ramos. *Op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁶² TINHORÃO, José Ramos. *Op. cit.*, pp. 193 e 196-202.

¹⁶³ Para uma análise da trajetória artística de Dudu das Neves além de suas atuações circenses e dentro de um contexto atlântico, “articulad[o] ao intercâmbio propiciado pela instalação da indústria fonográfica em várias cidades das Américas e ao movimento cultural e político dos músicos negros”, ver ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, n. 20, janeiro-junho 2010.

José, peça que foi escrita pela (ainda não) célebre dupla de autores de teatro ligeiro Luis Peixoto e Carlos Bittencourt e musicada pelo talento de Chiquinha Gonzaga. Basicamente, a grande novidade da burleta foi seu conteúdo, além da grande felicidade com que se deu a combinação perfeitamente equilibrada entre o texto cômico, os elementos performáticos dos atores, as componentes visuais da cena e as partes musicadas: de fato, os jovens autores quiseram, por meio de “uma ideia assaz esdrúxula e audaciosa”, “escrever uma peça baseada na comunidade negra carioca [da Cidade Nova], com seus característicos linguajar, música, dança, personagens e preocupações cotidianas”¹⁶⁴. Na verdade, os personagens, as situações descritas, as “encrencas” e o enredo geral da peça não estavam muito longe de representar as imagens estereotipadas que a elite carioca possuía dos bairros e dos morros mais populares da cidade, regiões que eram habitadas, na sua maioria, por população de ascendência africana¹⁶⁵. O que constituía a efetiva originalidade de “Forrobodó” era o fato de que os autores possuíam (e demonstravam isso através do que era encenado sobre o palco) “um real interesse pela cultura popular” que naqueles bairros e naqueles morros nasceu e se desenvolveu. Nas suas qualidades de autores brancos de teatro ligeiro constantemente obrigados a entender a realidade e tentar parodiá-la e celebrá-la, às vezes criticamente, por meio das caricaturas originadas do que eles viam, Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt pretendiam levar e representar essa cultura da qual eles percebiam o valor e a riqueza sobre o palco do São José juntamente à “humanidade” à qual ela pertencia¹⁶⁶. É importante destacar o fato que todos os artistas da Companhia do Teatro São José eram atores que não eram considerados ou se definiam negros e esse elemento implicava de uma forma não irrelevante no que, na peça, constituía o fator irônico e mais dissacratório. De um lado, isso permitia que a peça funcionasse desenvolvendo

¹⁶⁴ LOPES, Antonio Herculano. “Um forrobodó da raça e da cultura”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 21, n. 62, outubro 2006, p. 69. O cuidado, quase antropológico, com que os autores, conseguiram colher as “exóticas” características dos moradores da Cidade Nova foi evidenciado pela quase totalidade da imprensa da época. O *Correio da Manhã* evidenciou que a burleta estava “escrita com muita verve, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos [e que era] destinada a grande e franca popularidade. Ela constitui um estudo muito bem feito da vida nos nossos arrebalde modestos, desenrolando-se o enredo num clube carnavalesco. Os autores tiveram felicidade na observação dos tipos, apresentando um trabalho digno de ser visto. Além disso, Francisca Gonzaga escreveu uma série de tangos verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o Forrobodó”, artigo “Forrobodó de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto, música de Francisca Gonzaga, no teatro São José”, de R.C., 12/06/1912. O *Jornal do Brasil* escreveu que “a espirituosa burleta em cena no teatro São José, tem levado milhares de pessoas a assisti-la. Incontestavelmente é das peças de costumes a que foi mais estudada, melhor delineada e onde seus autores mostraram grande observação, passando para o palco com verdade ‘verdadeira’ os grande choros, forrobodós ou que melhor nome tenha, nos quais a mulata pernóstica e o mulato sestroso dão sorte a valer”, notícia, *Jornal do Brasil*, 14/06/1912.

¹⁶⁵ “Os autores acabam por construir para o ambiente negro e pobre, que evidentemente desconhecem, uma imagem bastante simpática: os negros são pacíficos, alegres, inocentes, inofensivos e aparentemente só pensam em dar vazão à musicalidade e sexualidade latentes”, GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 1998, p. 57.

¹⁶⁶ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2006. p. 73.

de forma extremamente divertida uma original “paródia de segundo grau” da sociedade carioca: o espectador tinha a possibilidade de assistir às peripécias de um grupo de artistas brancos que parodiavam uma comunidade de cidadãos cariocas de ascendência africana no momento em que, durante uma festa organizada por uma sociedade carnavalesca, estes estavam parodiando de forma sarcástica a hierarquia (os papéis e as relações de poder entre os vários personagens da agremiação) e a sofisticação (dos discursos, das atitudes e do uso de estrangeirismos lingüísticos) de uma sociedade que se inspirava desesperadamente em valores europeus e cosmopolitas¹⁶⁷ e que os estava fundamentalmente excluindo. Por outro lado, essa

troupe de atores em geral de classe média, brancos (ou “quase brancos”, no feliz dizer de Caetano Veloso) [representava] personagens negros e pobres. Nisso (...) pode estar um dos segredos para o sucesso estrondoso e imediato de “Forrobodó”. [Esses atores] tocaram uma corda sensível dos temores e desejos inconscientes da classe média branca (ou culturalmente branca), ao mesmo tempo em que ofereciam a negros e mulatos um *status* que não tinham tido antes naquela sociedade. A classe média branca e mestiça carioca estava lidando com os seus fantasmas, por meio desses atores brancos representando papéis de negros. Estava se confrontando com sua posição dúbia entre branco e negro, entre a alta burguesia e o proletariado, entre a fascinação pelo projeto de uma sociedade moderna e europeizada e seus vínculos tradicionais com uma realidade afro-lusitana. (...) Atores brancos representando personagens negros de forma bem humorada e celebratória ofereciam uma solução [interessante]: as inversões de sinais retiravam o perigo, as diferenças tendiam a desaparecer. Somos todos negros, somos todos brancos, somos todos felizes e gozadores. Podemos desejar a divina francesa ou a sensual mulata, desde que tudo acabe em um grande forrobodó. O teatro musical estava lançando as bases para uma nova utopia, a de um país sem classes e sem raças.¹⁶⁸

Do ponto de vista da história do teatro brasileiro, alguns personagens não brancos, chamados de “mulato” e “mulata”, interpretados em cena por atores brancos e quase sempre destinados a ser salvos ou recuperados de uma situação de vida moralmente problemática no curso da peça, já marcavam sua presença nas representações do drama romântico nacional do século XIX¹⁶⁹. Com muita probabilidade, o que agilizou a efetiva utilização de atores “não brancos” para atuarem o papel de personagens negros foi a necessidade de uma representação mais verídicas especialmente das “mulatas” assim como das “baianas”¹⁷⁰, personagens cuja

¹⁶⁷ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2006. p. 75-77.

¹⁶⁸ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2006. p. 78-79.

¹⁶⁹ LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2008, p. 83.

¹⁷⁰ “Se atualmente a mulata é comumente representada como mestiça desejável sexualmente, enquanto a baiana é retratada como reserva de uma autenticidade cultural afro-brasileira, muitas vezes aparecendo como uma mulher de idade avançada e assexuada, na virada do século XIX as duas figuras poderiam estar bem próximas, ambas funcionando como tipificações altamente erotizadas da mulher afro-descendente. (...) Esta erotização de corpos

presença em cena se tornou uma constante das peças do teatro de revista a partir das obras de Artur Azevedo, autor de referência para o teatro ligeiro brasileiro das últimas décadas do século XIX, mas também das décadas seguintes. Neste sentido, o teatro de revista brasileiro se destacou como um dos espaços privilegiados onde os elementos presumivelmente mais característicos e mais decisivos da nacionalidade brasileira eram debatidos ironicamente e através de uma boa dose de lugares comuns, estereótipos e apresentações repetitivas de “figuras típicas” que não podiam não marcar suas presenças sobre os palcos.

É significativo evidenciar que, relativamente ao processo objetivamente demorado de substituição por parte de atrizes brasileiras das reconhecidas e experientes atrizes europeias (especialmente espanholas, francesas, gregas e italianas) que foram as precursoras na interpretação dos papéis de “mulatas” e de “baianas” sobre as cenas brasileiras, a bibliografia é particularmente ampla¹⁷¹. Tiago de Melo Gomes tenta explicar não só a motivação pela qual os personagens da “baiana” e da “mulata” começaram ser interpretados por artistas brasileiras que eram vistas pelo público e pela crítica sem dúvida como não-brancas, mas também as necessárias atribuições de tipo performático que acabaram sendo associadas a essas “figuras típicas” quando elas se apresentavam sobre os palcos cariocas. De um lado, Gomes entende que, frente a uma tipificação afro-brasileira cada vez mais específica de alguns dos personagens representados, não constituía absolutamente um problema a proposição sobre os grandes palcos da Praça Tiradentes de novas e talentosas atrizes negras que já trabalhavam com certo sucesso nos circos ou nos teatrinhos suburbanos da cidade carioca. Mas, do outro, admite que é necessário identificar outros elementos para explicar de uma forma melhor a

afro-descendentes, longe de ser nova, ganhava novos significados ao adentrar no campo da massificação cultural, inclusive pela possibilidade de tornar-se mais agradável para as plateias contemporâneas, mediada por jovens corpos de atrizes”, SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, p. 181.

¹⁷¹ De acordo com Lopes, para entender esse processo é necessário considerar também uma série de elementos propriamente estéticos que, no próprio processo de transformação, influíram sobre uma maior presença em cena de mulheres negras: “Desde a época em que o Alcazar Lyrique introduzira sessão ‘só para cavalheiros’, o teatro tornara-se crescentemente um lugar aonde os homens iam para ver mulheres bonitas com pouca roupa. Beleza, no entanto, não era um atributo que se concedesse a mulheres negras, como ficou evidenciado numa foto publicada em 1906, no periódico *O Mez*. Nela, há uma série de negras africanas exibindo para a câmara toda a alteridade de seus cabelos, ornamentos e roupas, sob a legenda ‘Concurso de beleza! negra, em Conakri, Guiné’. O ponto de exclamação irônico cumpre a função de apontar para a incompatibilidade entre os termos ‘beleza’ e ‘negra’. O caminho para atrizes e estrelas negras era bastante tortuoso. Essa situação estava começando a dar sinais de mudança, impulsionada, sobretudo, pelas reverberações culturais do choque promovido por dois eventos capitais do final do século XIX: a abolição da escravidão e a proclamação da República. Algumas áreas da cultura urbana carioca eram particularmente propícias a promover uma circularidade de registros de classe, étnicos e de gênero, como a música popular, o carnaval de rua e o teatro de revista”, LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2008, p. 84. Em relação a esse assunto vale a pena lembrar, entre outros, também a contribuição de BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 25-39 e SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, pp. 178-187.

razão pela qual se deu esse processo de substituição e de “abrasileiramento” das atrizes.¹⁷² Se, do nosso ponto de vista, não descartaríamos *a priori* como uma das possíveis causas do aumento da presença em cena de artistas negras a consideração dos efeitos daquele que Thomas Skidmore definiu de “novo nacionalismo” também na composição dos elencos teatrais¹⁷³, Tiago de Melo Gomes aponta claramente para um evidente processo de erotização do qual se tornaram protagonistas os “corpos afro-brasileiros” atuantes sobre os palcos. Se este processo não era coisa totalmente inédita,

a novidade que se pode notar no período (...) estudado é a veiculação daqueles personagens sexualizados no ambiente da cultura de massas, o que claramente fortaleceria a presença daquele imaginário, facilitando sua chegada ao status de elementos definidores de nacionalidade. Assim, a percepção de que tais corpos [femininos] poderiam ser comercializados em um palco fez com que neste período não houvesse peça de teatro ligeiro que não contivesse um personagem do tipo “mulata” ou “baiana”, sempre reforçando a recorrente imagem hipersexualizada dos afro-brasileiros, mas também servindo como símbolo nacional.

Na visão do historiador brasileiro, esse duplice aspecto da hipersexualização das personagens femininas e de sua identificação com a nacionalidade fez com que os tipos femininos da “mulata” e da “baiana”, com o passar do tempo, se tornassem estritamente ligados aos corpos afro-diaspóricos das próprias atrizes brasileiras que os representavam e ao tipo de performances artísticas absolutamente específicas e inconfundíveis que as caracterizavam, ou seja, como seria no caso também das propostas da Companhia Negra de Revistas, a sensualidade dos movimentos na encenação por parte das mulatas, os diálogos apimentados com o público e a relação particular que se instaurava com ele, as palavras utilizadas para caracterizar a linguagem peculiar da personagem, a maneira de se expressar através do corpo nos números de canto e de dança, os tipos de música que as acompanhavam durante as exhibições do palco, etc.¹⁷⁴

Várias artistas definidas como mulatas, entre as quais é possível lembrar Júlia Martins, Otilia Amorim, Araci Cortes, Ascendina Santos e Rosa Negra¹⁷⁵, se tornaram muito

¹⁷² GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 336-337.

¹⁷³ SKIDMORE, Thomas E. *Op. cit.*, pp. 210-243.

¹⁷⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 337-338.

¹⁷⁵ Barros mostra como exemplares as carreiras de atrizes como Ascendina Santos e Rosa Negra, já conhecida pelos nossos leitores. Em geral, essas atrizes começavam sua carreira sobre os palcos teatrais como coristas e, muitas vezes, dançarinas e, passando de uma peça e de uma companhia à outra, às vezes conseguiam encontrar a oportunidade para se tornar a figura feminina protagonista de uma peça. BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 36-39. Antonio Herculano Lopes, em outro trabalho, evidencia as trajetórias artísticas de Júlia Martins e Otilia Amorim em relação à evolução do personagem da mulata, LOPES, Antonio Herculano. *Op. cit.*, 2008.

conhecidas e apreciadas pelo público do teatro de revista, especialmente nas primeiras duas décadas do século XX, período em que, como já vimos, esse tipo de espetáculo era ainda muito ligado à componente carnavalesca. No momento em que a revista passou a tratar assuntos que interessavam um público mais diversificado, se distanciando assim de um tipo de revista de tipo puramente carnavalesco, a sensualidade das atrizes mulatas perdeu um pouco da sua importância inicial, mas, na segunda parte da década de 1920, quando começou a se afirmar uma estética mais sofisticada e mais ousada na coreografia e nos figurinos femininos, de novo, a “plasticidade” das formas femininas das *vedettes* e das *girls* sobre o palco voltou a ser um fator imprescindível para o sucesso de bilheteria de uma peça. Um exemplo desse tipo entre os muitos possíveis, somente para citar a atuação de uma atriz que já conhecemos, é relativo a uma atuação através da qual o nome de Rosa Negra começou a se tornar famoso: em março de 1926, ela estreou na revista “Pirão de areia”, no teatro São José e liderou um conjunto de coristas *black-girls* que cantavam acompanhadas pela música de uma “*charleston jazz-band*”¹⁷⁶. Nessa apresentação, o número de maior sucesso foi a música “Baiana, n’aime tu?” (sic) e, mesmo devendo contracenar com atrizes do calibre de Otília Amorim, Rosa Negra se tornou a atriz mais aplaudida pelo público do São José.¹⁷⁷

O incremento da presença dos atores negros brasileiros sobre os palcos cariocas e nacionais foi estimulado amplamente e de forma cada vez mais substancial também pela chegada no Rio de Janeiro, etapa absolutamente obrigatória de suas longas *tournées* transatlânticas, de várias companhias estrangeiras de teatro de revista, especialmente francesas, que apresentavam seus espetáculos frequentemente definidos como “ultramodernos”. Em várias ocasiões, os números mais importantes e esperados dessas apresentações previam a participação de atores, dançarinos, cantores, malabaristas ou inteiros conjuntos musicais negros, quase sempre artistas norte-americanos que já trabalhavam sobre os palcos europeus.

Em um artigo publicado pelo jornal *A Manhã* no começo de 1926, um jornalista que se assinava M.R. considerou a variedade de elementos que um espetáculo revisteiro deveria possuir para ser considerado moderno e ser apreciado pelo exigente e atualizado público teatral da Capital Federal, todos elementos que o jornalista inutilmente tentou buscar sobre o

¹⁷⁶ O nome do quadro em que havia essa apresentação era intitulado “Ascendinice”, uma evidente alusão à figura extremamente conhecida e apreciada de outra atriz negra, Ascendina Santos. 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*. Dissertação de Mestrado em Comunicações a Artes apresentada à Universidade de São Paulo, 2011, p. 25.

¹⁷⁷ Ver o verbete “Rosa Negra” do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/rosa-negra/dados-artisticos>, acessado em 22/09/2014.

palco do Teatro Glória na revista à qual ele assistiu naquela noite. M.R. não escreveu nada no seu artigo que nos permita imaginar a presença de atores negros naquela peça, mas nos deu um ótimo resumo dos fatores que, com muita probabilidade, permitiram uma maior presença de atores e atrizes não-brancos sobre as cenas do teatro ligeiro carioca daquele período:

As companhias estrangeiras de revistas que nos visitaram ultimamente, trazendo um reflexo da vida vertiginosa dos grandes centros europeus, onde *um verdadeiro furor de exotismo traduz-se na estilização nevrosada (sic) dos ritmos bárbaros*, rasgaram novos horizontes ao nosso teatro de gênero ligeiro. Isso sucedeu principalmente quando o nosso público, com a sua visão estética grandemente ampliada, cansado da inópia e da banalidade dos nossos revistógrafos, buscou novas sensações num deslumbramento de luxo, fantasia, beleza e, sobretudo, na alucinante sucessão das carnes seminuas, vibrando em estremecimentos de volúpia embriagadora.¹⁷⁸

Em 1926, a maciça propaganda que antecipou a chegada da companhia de teatro de revista francesa Ba-Ta-Clan para a apresentação da sua peça “Cachez ça” no Teatro Lírico foi muito importante na ótica que mais nos interessa, ou seja, a tentativa de entender em qual contexto artístico, mas também, de oportunidade empresarial se deu a formação da Companhia Negra de Revistas. A companhia Ba-Ta-Clan, dirigida por Madame Rasimi, famosíssima empresária francesa extremamente ativa no âmbito teatral doméstico do seu país mas também no contexto internacional, já tinha visitado os palcos cariocas em 1922 e em 1924 e, de acordo com Neyde Veneziano, foi a maior responsável, juntamente à companhia espanhola Velasco para conduzir a revista brasileira rumo à *féerie*, ou seja, um tipo de espetáculo cujas características principais eram o deslumbramento das cenas, luxo dos figurinos, das coreografias e das cenografias e a fantasia dos quadros: “com belas e *glamurosas girls* exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a *troupe* francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que imediatamente o que era chamado *nu artístico* aqui se instalou”¹⁷⁹. De acordo com Micol Seigel, o conjunto teatral revisteiro de Madame Rasimi

era [fundamentalmente] uma poderosa máquina de trocas culturais. Os números mais conhecidos eram os de dança por parte de atraentes garotas, a mais conhecida das quais era a *superstar* francesa Mistinguette (sic), já em 1922 uma veterana tanto dos palcos norte-americanos quanto dos europeus. Suas *tournées* mundiais [principalmente na Europa e nas Américas,] duravam muitos meses e, durante este período, Madame Rasimi “alugava”

¹⁷⁸ Artigo “‘Zig e zag’ no Glória”, autor M.R., *A Manhã*, 23/02/1926. Grifos nossos.

¹⁷⁹ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 2013, pp. 68-69.

artistas locais, os inseria nos seus espetáculos, os deixava em um lugar onde contratava outros e, de uma forma geral, semeava uma fértil confusão musical [e artística] em todos os lugares em que ela passava.¹⁸⁰

Assim, por exemplo, em 1922, Mistinguett e a Ba-Ta-Clan se apresentaram no Teatro Lírico da Capital Federal com uma orquestra completamente formada por artistas negros norte-americanos provavelmente contratada já na França, conjunto que, em seguida, permaneceu no Rio de Janeiro para trabalhar no Assírio, a pequena mas sofisticada casa de diversões onde o já famoso Pixinguinha conheceu Duque, um dentista baiano que, voltado da França onde dirigia uma escola de dança na qual ensinava maxixe junto à ítalo-brasileira Maria Lino, foi um dos compositores da música mais conhecida de “Tudo Preto”, a peça de estreia da Companhia Negra de Revistas em 1926. Em seguida, na década e 1930, Duque se tornou também um dos mais fieis colaboradores e parceiros de De Chocolat na redação e na encenação das apresentações teatrais que criaram a lenda “sertaneja” do pequeno teatro denominado Casa do Caboclo, situado no antigo Teatro São José, no centro do Rio de Janeiro.¹⁸¹

Em 1924, a companhia Ba-Ta-Clan se apresentou com um elenco composto por um certo número de artistas negros norte-americanos, como Will Marion Cook e Louis Douglas. Se o primeiro foi um dos mais importantes compositores teatrais da sua época com grande experiência nos palcos americanos e europeus depois de ter estudado violino em Berlim e nos Estados Unidos com o consagrado Antonin Dvůrak, o segundo, que já era uma figura extremamente conhecida no âmbito artístico mundial pelas suas experiências nos *music halls* parisienses, foi, o ano seguinte, o principal bailarino, coreógrafo e vice-diretor de “La Revue Nègre” em Paris, cidade onde, em seguida, organizou e dirigiu uma companhia de dança afro-americana.¹⁸²

Em 1926, através do esforço produtivo e organizacional do empresário italiano Nicolino Viggiani (que já tinha trazido para o Rio de Janeiro em uma série de espetáculos extremamente originais o poeta italiano Marinetti e que, alguns anos mais tarde, organizaria também a chegada de Josephine Baker ao Brasil), o conjunto francês propôs ao público carioca, juntamente a um elenco formado de autênticas estrelas internacionais, as exibições do grupo negro “Excentric dance”, o qual tentava reproduzir nos seus espetáculos provocadores a

¹⁸⁰ SEIGEL Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 107.

¹⁸¹ SEIGEL Micol. *Op. cit.*, 2009, pp. 107-108.

¹⁸² SEIGEL Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 109 e BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir. Modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 92.

mágica da “Revue Nègre” parisiense. De forma sugestiva, a propaganda do teatro Lírico apresentava a chegada da companhia francesa por meio das seguintes palavras: “Vamos, a partir de amanhã, à noite, ter um pouco de Paris no Rio”¹⁸³.

Um bem humorado artigo da revista *Careta* ilustra muito bem as características da componente artística feminina do conjunto organizado por Madame Rasimi a partir do ponto de vista performático e das expectativas do público carioca, especialmente o de sexo masculino: nesse sentido, é essencial destacar a maneira pela qual a substancial ausência de enredo daqueles espetáculos era compensada pela comicidade, pelo aspecto puramente visual da apresentação, pelo espetáculo das formas femininas das atrizes e de seus movimentos, pela cenografia, pelas coreografias e pelo luxo dos figurinos.¹⁸⁴

Do ponto de vista da imprensa, o que o público tinha que esperar de apresentações como as da Ba-Ta-Clan era algo que lembraria a experiência vivenciada pela audiência parisiense da “Revue Nègre”, ou seja, um tipo de espetáculo tão inovador e original que, por causa de sua “palpável” modernidade mudaria completamente qualquer tipo de referência estética para o futuro. Um espetáculo que o jornal *A Notícia* descrevia da seguinte maneira:

um espetáculo do Século XX ultracivilizado. (...) Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar “one-step”, acompanhado de um vozerio infernal, entre decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus”, vistos por olhos de bêbado, ou cabanas tropicais à luz de uma lua absurda; acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezes de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrantes, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma idéia exata.

Mas a gente ri e aplaude: os artistas riem, todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem (...). “A Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; (...) o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”, (...) enfim, vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável...¹⁸⁵

Esta descrição tão fascinante da pretensa modernidade “civilizada”, ao mesmo tempo (e ambigualmente) não tinha a pretensão de esconder os contrastes excessivos que, aos olhos

¹⁸³ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 78-79. No finale de 1926, no Rio de Janeiro, a Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi contratou um conjunto brasileiro de músicos, a “Carlitos Jazz Band”, cujo principal compositor era Sebastião Cirino, figura que foi, com Duque, o criador da música “Cristo nasceu na Bahia”, maxixe que acompanhou de forma triunfal as apresentações de “Tudo Preto”, SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 110.

¹⁸⁴ Artigo “As meninas de Madame” de Léo Fábio, *Careta*, 14/08/1926. Grifos nossos.

¹⁸⁵ Artigo “O Teatro em Paris” (autor não especificado), *A Notícia*, 08/01/1926.

de alguns, poderiam caracterizar o elemento mais assustador dessa mesma modernidade: ela até poderia ser pensada, do ponto de vista dos mais culturalmente conservadores, como uma forma de possível e temporário excesso do triunfante “modismo exótico” francês daquele período. Mas o que nos parece mais evidente é a existência, no artigo, da tentativa de ligar de alguma forma a modernidade da proposta negra dos palcos de Paris com a produção cultural negra nacional brasileira. Na verdade, no articulado e complexo contexto social carioca, tal conexão só se daria por meio do redimensionamento do conjunto de aspectos e significados que a cena parisiense tinha definido e debatido naquele específico contexto dentro de uma articulada discussão doméstica sobre a questão racial no Brasil e sua ligação com o discurso relativo ao caráter nacional. Assim, entre as linhas, também os tons ambíguos do artigo de *A Notícia* pareciam constantemente fazer alusão, de um lado, à possibilidade de uma rejeição racial por parte de um público brasileiro ainda não preparado para aceitar a “selvageria” (mesmo) edulcorada parisiense e, do outro, à consciência (ou esperança) de que a valorização parisiense de um espetáculo tão manifestamente ligado às formas culturais negras (e africanas) pudesse pelo menos favorecer uma discussão o mais possível articulada sobre a aceitação de tal tipo de representação artística no Brasil, uma discussão que também não resultasse excessivamente condicionada pelos preconceitos relativos às pressupostas diferenças entre as capacidades artísticas dos “negros” norte-americanos e as dos outros negros¹⁸⁶.

Mesmo enfrentando alguma resistência, as promissoras notícias que chegavam de Paris sobre uma cada vez maior consistente presença em cena de artistas negros, de temáticas negras e de estéticas negras se conjugaram e conseguiram achar uma eficaz articulação com a

¹⁸⁶ Neste sentido, é muito significativo um artigo de *A Noite* que tentava avaliar as motivações dos sucessos internacionais dos artistas negros e as identificava especialmente nas infinitas oportunidades oferecida pela política de “branqueamento” nem sempre só de tipo cultural: “Assim, por exemplo, o agrado que merecem das plateias, nas grandes metrópoles, os negros – cujo prestígio se firmou no advento e glória do jazz – com o encanto das raparigas pretas e fama e a riqueza de alguma delas, notáveis em especialidades teatrais. Não e dizer que as atrizes e bailarinas célebres se recolhem entre as africanas, cuja ignorância absoluta e desaire natural de formas e atitude não lhes permitiriam figurar qualquer atrativa apreciável a homens cultos. As ‘estrelas’ negras selecionam-se entre as populações de cor estadunidenses. Ali onde a população de sangue africano vive sob costumes civilizados, levam vida perfeitamente igual aos brancos em todos os aspectos e, sobretudo, do ponto de vista da instrução, a raça se refinou, física e intelectualmente, produzindo tipos de primeira água no gênero. É que os negros norte-americanos não se formam, como nas terras de origem, sob a influência nefasta das moléstias naturais (...). O negro norte-americano é um tipo à parte, na raça, e as mulheres que dali saem, a tentar a vida na arte, para as próprias cidades estadunidenses e para a Europa, são em regras tao finas de perfil e ilustradas como as melhores europeias do melhor sangue. Mas nem sempre as chamadas ‘negras’ são de fato negras, mas tipos de cruzamentos, mulatas de grande estilo, realmente graciosas e realmente artistas. Haja vista como padrão do tipo, a famosíssima mestiça que se elegeu, há tamos, a mais bela de um dos estados negreiros da União. Tal era a delicadeza de suas linhas plásticas, que poderia disputar vantajosamente um concurso de brancas, desde que lhe fosse mudado o colorido do pigmento”, artigo “O êxito sensacional dos artistas negros”, autor não especificado, *A Noite*, 25/07/1926.

crescente afirmação e demanda doméstica de produções culturais nacional-populares. De fato, se a música popular foi a maior protagonista dessa demanda sempre crescente de produções nacionais, a partir dos últimos anos do século XIX e com um ritmo cada vez mais crescente, o teatro de revista seguiu a mesma trajetória, diferenciando-se somente por um leve descompasso temporal no processo em questão em relação ao âmbito musical. Nesse sentido, Neyde Veneziano considera que, no momento em que os teatros da Praça Tiradentes, centro principal da diversão teatral ligeira carioca, já tinham “conquistado, definitivamente, o público popular”, a Primeira Guerra Mundial, “separando” o Brasil do resto do mundo, foi uma das causas que contribuíram ao processo de nacionalização efetivo e substancial da revista, nacionalização que, de qualquer forma, foi também o resultado de um processo começado anteriormente por meio da estrita ligação entre música e espetáculos revisteiros¹⁸⁷. No âmbito desse discurso, obviamente, mesmo se não pode ser excessivamente aprofundada no presente trabalho, não pode ser esquecida a contribuição dos diferentes modernismos brasileiros (estamos nos referindo ao da Semana de 1922 especialmente a partir de sua segunda fase¹⁸⁸, ao da sociabilidade dos cafés e das ruas dos variegados protagonistas da boemia carioca e ao das intensas discussões intelectuais que acharam um fértil abrigo nas principais revistas literárias e ilustradas¹⁸⁹) que, de formas às vezes bem diferenciadas, privilegiaram elaborar e se apropriar de discursos culturais de tipo nacionalista finalizados à valorização dos aspectos folclóricos e/ou populares brasileiros.

A partir de todas essas premissas, as possibilidades que se abriam para que houvesse uma consistente valorização do negro como produtor cultural nacional criava também, na ótica de uma empresa artística em via de constituição como a Companhia Negra de Revistas, uma interessante oportunidade de negócios. Os espaços de crescimento e de lucro podiam até ser imaginados a partir do simples raciocínio segundo o qual “se a mestiçagem era exaltada no teatro de revista, perante um grupo de espectadores que ia assistir uma ‘revista negra’ encenada por franceses [e norte-americanos], por que não tentar um fenômeno semelhante com material nacional?”¹⁹⁰. Mesmo não tendo a possibilidade de comprovar isso, com muita probabilidade esse tipo de pensamento foi o que fez com que De Chocolat decidisse fundar, em parceria com o coreógrafo português Jaime Silva, a Companhia Negra de Revistas no Rio

¹⁸⁷ VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 2013, pp. 67-68.

¹⁸⁸ Ver MORAES, Eduardo Jardim de. “Modernismo revisitado”. In: *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1988.

¹⁸⁹ Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, pp. 43-110.

¹⁹⁰ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 289.

de Janeiro. É provável que a experiência adquirida durante os muitos anos de trabalho no mundo do espetáculo carioca e também parisiense permitiu que o artista baiano pensasse que, finalmente, tivesse chegado a hora na qual o imenso sucesso entre o público parisiense pudesse ser replicado e explorado comercialmente também no âmbito carioca. Esse tipo de pensamento era, por outro lado, também comum a muitos dos jornalistas que, nas suas colunas, amavam comparar a situação carioca com as realidades européias, evidenciando as particularidades do contexto no qual viviam e apoiando *in toto* o projeto que acabava de ser planejado e divulgado ao público pelo próprio De Chocolat.¹⁹¹

O meio escolhido por De Chocolat para aproveitar dessas possibilidades foi o gênero teatral revisteiro. Talvez, quem sabe, também porque esse meio artístico “ligeiro” fosse aquele que, em um contexto massificado e fluidamente transnacional, mais favorecia a proposição das ambiguidades e das contradições que raça, nacionalismo e identidade nacional evidenciavam quando considerados como elementos centrais do diálogo entre as formas simbólicas modernas e as “pré-modernas”. Nesse sentido, o teatro de revista, considerado como possível campo de negociação e de debate através de seus códigos e suas convenções, podia fornecer a possibilidade e as condições ideais para que, pela primeira vez, artistas negros brasileiros conseguissem apresentar uma proposta identitária estrategicamente funcional do ponto de vista de uma maior afirmação política e social contra o preconceito aos homens de cor. Esse discurso se tornava também possível de uma forma original através da percepção da importância do contraponto (crítico) entre a celebração cultural e artística do negro (brasileiro) inspirada pela modernidade cosmopolita parisiense e a desarticulação da relação entre modernidade, modernização e modernismo, um contraponto bem representado pelas formas simbólicas tradicionais contemporaneamente afro-diaspóricas, propriamente negras e brasileiras que, como veremos de uma forma melhor no terceiro capítulo, justamente enquanto tradicionais podiam de uma forma coerente ser pensadas como utopicamente contra-modernas, mas, ao mesmo tempo, totalmente inseridas na própria modernidade.

¹⁹¹ Ver, por exemplo, “Atualidades”, *Careta*, ano XIX, n. 964, 11/02/1926.

CAPÍTULO II

OS ARTISTAS NEGROS E AS CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS NAS SOBREPOSIÇÕES ENTRE RAÇA, NACIONALIDADE E AFIRMAÇÃO SOCIAL

As gravadoras foram ficando mais comerciais e estavam preocupadas em explorar o gosto do público. Mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor porque eu nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia.¹⁹²

Pixinguinha

Em 1925, o aperfeiçoamento em Paris do gênero teatral chamado de *revue au grand spectacle*¹⁹³ e uma nova estratégia planejada pela direção do Teatro dos Champs-Élysées baseada sobre uma mais estrita colaboração e integração com os meios intelectuais e artísticos norte-americanos propiciaram a possibilidade de organizar e constituir em Nova York e trazer em seguida para a capital francesa uma *troupe* teatral inteiramente composta por artistas negros. Do ponto de vista comercial, o objetivo desta escolha estratégica era o de “capitalizar as tendências de aprovação do público, particularmente a crescente popularidade do jazz, entendido como música e dança, em Paris e a coincidência com a Exposição das Artes Decorativas que, [naquele ano, concentrava seus interesses sobre a] cultura africana”¹⁹⁴. A ideia foi aquela de reproduzir na capital francesa o modelo do *vaudeville*

¹⁹² PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissões em mobilidade*. Sem outras referências. *Apud* MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995, p. 84.

¹⁹³ A *revue au grand spectacle*, no âmbito artístico parisiense, identificava um gênero teatral de alguma forma bastante parecido ao que seria o teatro de revista brasileiro da segunda metade dos anos 1920 e ao qual tal teatro olhará sempre como modelo inspirador especialmente no que era relativo à elaboração e à precisão de suas apresentações de um ponto de vista coreográfico e técnico. Fundamentalmente, tal gênero previa uma “sucessão de quadros de variedade (de circo, musicais, coreográficos, dramáticos e cantados), unidos somente pelas intervenções de um mestre de cerimônias [, o *compère*], pela orquestra e, às vezes, por um tema ligado à atualidade”; suas características específicas se tornariam o exotismo, o erotismo e o ritmo frenético da apresentação, ROUEFF, Olivier. “Politiques d’une ‘culture nègre’. La Revue Nègre (1925) comme événement public”. In: *Anthropologie et Sociétés*. Paris, v. 30, n.2, 2006, p. 74.

¹⁹⁴ KEAR, Jon. “Vénus noire: Josephine Baker and the Parisian Music-hall”. In: SHERINGHAM, Michael (org.). *Parisian Fields*. Londres: Reaktion Books, 1996, p. 49. Caroline Dudley, uma funcionária da embaixada americana em Paris que aspirava a ser *impresario* no âmbito teatral teve a ideia de trazer para Paris um show de tipo americano do qual ela pretendia que se conservassem também sobre os palcos parisienses “a própria independência e selvageria e também aquela exuberância sensual que alguns críticos chamariam de indecência”, BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir. Modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 93.

*noir*¹⁹⁵ (ou seja, ao estilo negro americano) que, através da peça “Shuffle along” (primeiro espetáculo concebido, produzido e realizado por artistas negros norte-americanos que foi apresentado não em Harlem, mas na bem mais prestigiada Broadway), já tinha triunfado em Nova York em 1921¹⁹⁶.

A partir destas premissas foi possível a preparação e a apresentação por seis semanas no Teatro dos Champs-Élysées¹⁹⁷ de “La Revue Nègre”, a revista teatral musicada que, também pela interpretação magistral de Josephine Baker¹⁹⁸, marcou literalmente aquela época pelo seu modernismo¹⁹⁹, seu exotismo²⁰⁰, seu erotismo e seu “primitivismo”, todos

¹⁹⁵ De acordo com Neyde Veneziano, se o *vaudeville* francês se caracterizava pela presença nas peças de intrigas complicadas e pela comicidade das situações que se encadeavam freneticamente em cena, nos Estados Unidos e na Inglaterra esse gênero teatral era muito parecido ao que era mais conhecido na França e na Itália como teatro de variedades (*teatro di varietà* em italiano), ou seja, um show espetacular que se caracterizava pela sequência de canções, danças e esquetes cômicas, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, pp. 23-24.

¹⁹⁶ ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ A escolha do teatro não foi com certeza indiferente em relação ao grande êxito que teve a revista apresentada pelo conjunto norte-americano, já que o Teatro dos Champs-Élysées tinha um passado cheio de glória e prestígio. “O teatro da Rue Montaigne foi a sede permanente em Paris, a partir de sua abertura em 1913, dos *Ballets Russes* e, mais recentemente, dos *Ballets Suedois* (“Balés suecos”) [primeiros conjuntos de danças exclusivamente modernistas]. (...) Isso fez com que, mesmo “La Revue Nègre” não tendo pretensões de ser outra coisa do que uma forma de diversão ligeira, [o conjunto no qual atuou Josephine Baker] fosse considerado como o legítimo (ou não) usurpador da controversa tradição do teatro modernista (...) e que se transformasse na extensão do arcaísmo e do orientalismo dos *Ballets Russes* rumo horizontes mais exóticos, BLAKE, Jody. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁸ Se da figura de Josephine Baker trataremos mais detalhadamente nas próximas páginas especialmente em relação à sua interpretação em “La Revue Nègre”, é importante considerar que a artista de Saint Louis, já foi dançarina, em 1921 justamente do espetáculo “Shuffle along”. Depois dessa participação artística, ela teve uma importante participação, antes como atriz e, em seguida, como dançarina, na revista de Broadway cujo título era “Chocolate Dandies”, produção onde ela atuava em *blackface*, KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 48. Da companhia que atuou em Paris com Josephine Baker faziam parte a vocalista Maud de Forest, o dançarino Joe Alex, veterano dos palcos parisienses, o músico de clarinete e saxofone de Nova Orleans Sidney Bechet, um coro composto pelas nove Charleston Steppers e os sete músicos da Charleston Jazz Band, dirigida por Claude Hopkins, BLAKE, Jody. *Op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁹⁹ De acordo com Marshall Berman, “nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao ‘modernismo’, encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da ‘modernização’, um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos e sociais – que, (...) uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana”, BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 158. Nesse sentido, Néstor Canclini aponta para a diferença “entre a *modernidade* como etapa histórica, a *modernização* como um processo socio-econômico que vai construindo a modernidade, e os *modernismos*, ou seja, os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico, CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 23, nota 3. A partir dessas premissas, no nosso trabalho entendemos o “modernismo” (que alguns costumam definir, de uma forma meio ambígua, de “modernidade” e outros preferem pensar ao plural) da mesma forma, meio impalpável, de Peter Gay: “Tal como um acorde, o modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; foi mais do que a soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores. Em suma, o que chamo de estilo modernista foi um clima de ideias, sentimentos e opiniões”. Entre as inúmeras características principais do modernismo, Peter Gay escolhe privilegiar o fascínio pela heresia (“que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais”), o compromisso com um exame cerrado de si mesmos, a vontade de inovar (“*make it new!*”), a presença de numerosas e diversificadas vanguardas artísticas e culturais e a identificação da burguesia como alvo favorito de ásperas críticas. Por contra, de acordo com o autor alemão, entre os pré-requisitos sociais e culturais que agilizaram a afirmação do modernismo é necessário lembrar a prosperidade social em um mundo ocidental

elementos através dos quais a “estética negra” da revista conseguiu fascinar e divertir o numeroso público parisiense que assistiu ao espetáculo. Tal estética manifestava sua especificidade através da constante e inovadora presença em cena de atores negros que se exibiam *performativamente* em uma ambientação imaginária e sugestiva, cantando e dançando freneticamente músicas que, por causa dos ritmos e das dissonâncias que caracterizavam as músicas tocadas pelo jazz-band do conjunto teatral, foram definidas pelos observadores e os críticos na plateia como negras e, ao mesmo tempo, modernas. A sucessão frenética dos quadros da revista permitia que o espectador tivesse uma visão completa, mas também meio contraditória, paradoxal, divertida e (quem sabe?) assustadora do que podia ser considerado negro naqueles anos e que todos, em Paris, cada vez mais, estavam também considerando como moderno: o exotismo, o dinamismo de corpos negros dançantes nervosamente, a velocidade frenética dos seus movimentos, a música “bárbara” marcada pelas obsessivas e ensurdecadoras percussões e, finalmente, as ambientações futuristas e estilizadas tão impressionantes que tiravam o fôlego. Nesse sentido, se em uma cena do espetáculo proposto pelo conjunto de artistas norte-americanos havia a evocação da

marcado pela industrialização e a urbanização, a presença de um grande número de patronos e clientes importantes no mundo artístico concentrados nas grandes capitais europeias e norte-americanas e pertencentes à classe média esclarecida, a liderança auto-confiante de alguns artistas geniais e a substituição dos dogmas religiosos com o cultivo da que foi chamada “arte pela arte”, GAY, Peter. *Modernismo – O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 17-45. Mônica Velloso aponta para o fato de que “o movimento [modernista] criou linguagens e expressões artísticas que buscavam entender o caos social decorrente de uma mudança radical de referências e padrões civilizatórios. A crise afetava sobretudo a autoconfiguração dos intelectuais e dos artistas. Se eles se sentiam estimulados a forjar uma nova consciência social e estética, essa liberação se dava em um clima de forte tensão histórica. O poder imaginativo conjugava-se à consciência da contingência, vivenciada como catástrofe gerando a sensação de desorientação e pesadelo”, VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 19. Finalmente, o filósofo esloveno Slavoj Žižek, apontando para a importância que assume a metalinguagem no modernismo, identifica o efetivo aspecto moderno da arte modernista (assim como sua efetiva especificidade) na capacidade e vontade que ela tem de refletir sobre o próprio *medium* da representação artística, ao contrário do que faz a arte tradicional, que aceita a existência de uma realidade substancial não refletindo sobre o *medium* que utiliza. Isso permite que, no modernismo, se considere o termo “abstração, [ou seja,] discutir reflexivamente o próprio *medium* da representação artística de uma forma tal que esse *medium* acaba perdendo sua natural transparência. A realidade não é simplesmente algo que está ‘lá fora’, refletida ou imitada pela arte; ela é algo que é construído, contingente, historicamente condicionado”, ŽIZEK, Slavoj. *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico*. Milão: Ponte alle Grazie, 2013, p. 312.

²⁰⁰ De acordo com Tyler Stovall, “o exotismo no período entre as duas guerras mundiais [na França] se manifestava de duas formas diferentes. De um lado, ele era a representação de um efetivo interesse em relação aos não-brancos e, em alguns casos, à vontade de proporcionar a eles a igualdade com os europeus, ou até certa superioridade [em alguns aspectos]. [Por exemplo], os surrealistas, grupo da vanguarda que tinha adotado com paixão tudo que era visto como exótico, apoiavam as lutas anti-coloniais e contribuíram para a organização de uma contra-exposição cujo título era ‘A verdade sobre as colônias’. Do outro lado, o exotismo permitia a utilização de alguns dos estereótipos sobre os não-brancos baseados nas tradições mais racistas, com a ideia de uma sensualidade negra; a única coisa que diferenciava [a visão exótica da racista] era o fato que aquela afirmava que tais estereótipos eram positivos e não negativos”, STOVALL, Tyler. “Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l’histoire de la France contemporaine”. In: *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*. (Dossier: L’histoire de France, regards d’historiens américains), n. 96-97, 2005.

vertiginosa verticalidade dos espaços urbanos metropolitanos juntamente à dinamicidade e à velocidade que os caracterizava, no quadro seguinte triunfava o esplendor e o exotismo das ambientações do interior do sul dos Estados Unidos onde continuavam vivendo os descendentes dos antigos escravos. O aspecto mais surpreendente e genial do espetáculo para o público francês era o fato que essa representação de ambientações e situações propriamente americanas conseguiam fazer alusão também a situações, lugares e temporalidades africanas. Jon Kear afirma que “o espetáculo, de forma bem anômala (...), apresentava nove quadros, todos que aludiam visualmente a estereótipos da uma vida negra: os barcos a vapor do Mississippi, os *night-clubs* de Harlem, o *ghetto*, as florestas africanas e coisas desse tipo”²⁰¹. Todas as cenografias das cenas do espetáculo foram idealizadas especialmente em função da exaltação performáticas das danças individuais e coletivas dos artistas negros ao som pulsante do jazz, do *black-bottom* e do *charleston* e da exacerbação do erotismo dos movimentos e das atitudes coreográficas das vedetes principais do espetáculo, entre as quais, obviamente, se destacava Josephine Baker. De acordo com Roueff, “duas cenas [a inicial e a final, que se tornou conhecida como “La danse sauvage”,] contribuíram diretamente para a transformação do que, aos olhos dos artistas e produtores americanos, era uma representação da cultura afro-americana, no que se tornou, para os críticos, uma representação do gênio [performático] da raça negra”²⁰². Neste sentido, “La Revue Nègre”

revela, na cena, a figura inédita de uma *cultura negra*. E mais, *essa revelação é de tipo estético*. A análise tem que considerar que se trata de um espetáculo, produzido por artistas e comentado por críticos culturais, cujo lugar no contexto da cultura francesa constitui um problema em duplo: não somente para seu exotismo (americano ou negro), mas também para sua inscrição dentro das linhas estéticas desconectadas que precisa fazer convergir (as da *revue à grand spectacle*, do *music-hall* e do balé

²⁰¹ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 50. Relativamente aos deslocamentos transatlânticos que caracterizaram esse período e dos quais já assinalamos anteriormente a grande importância, pode ser interessante considerar que o cenógrafo de “La Revue Nègre” foi o popular caricaturista mexicano Miguel Cavarrubias, que era muito conhecido pelas suas charges sobre Harlem na revista *Vanity Fair*. Para dar uma rápida ideia geral de como era o espetáculo ao qual o público parisiense teve a possibilidade de assistir, “La Revue Nègre” tinha uma duração de mais ou menos meia hora e era constituída por quatro quadros principais: o título do primeiro era “Mississippi steam boat race”, quadro no qual Josephine Baker agia como um maltrapilho cômico no meio de marinheiros e suas namoradas em um idealizado Sul norte-americano antes da guerra civil; o segundo quadro, “New York skyscraper”, apresentava a conhecida Sidney Bechet que interpretava o papel de uma mulher com carrinho de mão andando pelas ruas de Nova York no período que seguiu a grande migração negra para o norte; o terceiro quadro era “Louisiana camp meeting”, onde a interpretação performática de Maud de Forest permitia que o público francês vislumbrasse um pouco da inspiração religiosa daquele mundo negro mítico; “Charleston cabaret” era o último e mais esperado quadro que deslocava a ação da representação sobre o palco para a África, permitindo assim a exibição da tanto esperada “Danse sauvage”, na qual era apresentada ao público a inovadora e muito comentada performance de Josephine Baker e de seu parceiro, o dançarino negro norte-americano Joe Alex, BLAKE, Jody. *Op. cit.*, pp. 93-94.

²⁰² ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, pp. 67-68.

moderno das vanguardas). (...) *A recepção do espetáculo [se tornava assim] um momento da constituição de ‘cultura’ e mais precisamente da idéia de uma ‘cultura racial’.* [Nesse sentido], há a possibilidade de assistir a uma dupla operação. De uma parte, *as atuações cênicas são problematizadas como a expressão de um pertencimento cultural. Da outra, é a cor (negra) dos artistas, e não sua nacionalidade (americana) que organiza a afirmação dessa cultura[:]* na realidade é a ‘África’ que está em cena, já que, pela primeira vez na França, *o público pode ver no palco uma troupe (totalmente) negra*²⁰³.

Como já dissemos, um dos elementos principais do espetáculo era o “primitivismo” que o caracterizava. A esse propósito, é oportuno lembrar que o primitivismo era uma das tendências e das características principais de algumas das mais importantes vanguardas do modernismo artístico europeu daquele período. Algumas dessas vanguardas, já precedentemente inspiradas por uma série de contribuições artísticas vindas do Oriente, implicavam esteticamente com uma elegante simplicidade formal inspirada principalmente à que era definida de “arte negra africana”, especialmente a partir do movimento francês do fauvismo²⁰⁴ do final do século XIX, o qual se caracterizava pelos aspectos espontâneos e instintivos de suas produções, muitas vezes interpretadas também como representantes de um “barbarismo dionisíaco”, aparentemente inspirado por uma estética de tipo nietzscheano. Como já é possível entender, “os artistas ocidentais interessaram-se pelos artefatos africanos (...) muito mais pelos sentimentos profundos que deles lhes pareciam emanar, pela sua intensidade expressiva, pela ousadia no tratamento da forma” do que pelos seus significados originais. Em outras palavras, aos olhos das vanguardas europeias, o que efetivamente se destacava naquelas formas artísticas era sua inovadora estética que permitia que elas servissem como meios para a construção de uma “estética de oposição” aos padrões artísticos ocidentais, ou seja, “uma estética atávica e iconoclasta, vital e de renovação cultural”.²⁰⁵

²⁰³ ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, p. 66. Grifos nossos. Anteriormente, sempre no mesmo texto, o autor francês afirma de como a “revelação” dessa cultura negra não se deu a partir do nada. Na realidade, ela foi o resultado de um processo duplo que, de um lado, considerou cada vez mais as *performances* cênicas como a expressão de um pertencimento cultural e, do outro, o fato de que “é a cor (negra) dos artistas e não sua nacionalidade (americana) que organiza a implementação dessa cultura”, p. 70. A este propósito, vale a pena enfatizar o diálogo e a superposição contínuas dos conceitos de raça e nacionalidade no discurso que estamos considerando. Em relação a este aspecto, ver quanto afirmado por SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press: Durham, 2009, especialmente na introdução, no capítulo III e no capítulo V.

²⁰⁴ A palavra *fauve*, em francês, significa literalmente “selvagem”.

²⁰⁵ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 48 e BARROS, José D’Assunção. “As influências da arte africana na arte moderna”. In: *Afro-Ásia*, 44, Rio de Janeiro, 2011, pp. 37-43. Sobre o efetivo significado que acabou assumindo o primitivismo no contexto ocidental, de forma caustica, Néstor Canclini, citando quanto escreveu William Rubin na introdução à mostra organizada no Museo de Arte Moderna de Nova York em 1984 “O Primitivismo na arte do século XX”, afirma que Rubin não era tanto preocupado de entender “a função e o significado originais dos

Os debates que se desenvolveram no âmbito cultural francês, rapidamente, transformaram a estética proposta pelas representações de “La Revue Nègre” no assunto principal das discussões, muitas vezes extremamente polêmicas e exacerbadas, que enfrentavam temáticas fortemente inter-relacionadas entre si, como a da raça, do nacionalismo e suas memórias coloniais, da identidade cultural e/ou nacional do país, da modernidade nos seus diferentes aspectos, do primitivismo, do exotismo e de um tipo de erotismo conotado racialmente:

ler as críticas sobre a Revue Nègre é mergulhar na fantasia do homem francês do período entre as guerras. Elas são entremeadas de alusões apaixonadas a tempos e lugares distantes. Aparecem com frequência os nomes de exploradores franceses do século XVIII, Bougainville e La Pérouse, bem como os de Stanley e Livingstone. Estavam revivendo a fuga de Gauguin da moral burguesa, seu enriquecedor mergulho no mundo da cor. (...) Eram exploradores brancos em viagem aos confins da civilização, que se encontravam com o selvagem e o incorporavam ao fazer amor com uma mulher selvagem (...)²⁰⁶.

O sucesso do conjunto de artistas negros norte-americanos no Teatro dos *Champs-Élysées* se colocava historicamente em um momento conjuntural geral caracterizado pela grande valorização das práticas simbólicas afro-diaspóricas por parte da cultura e de muitos movimentos artísticos no Ocidente.

Nos Estados Unidos, o fermento cultural característico do primeiro pós-guerra se manifestou por meio do surgimento de uma série de discursos e narrativas que se concentravam sobre as temáticas raciais: se, de um lado, “intelectuais, romancistas e teatrólogos brancos (...) fizeram experiências com signos e materiais negros”, do outro, os intelectuais negros, especialmente no âmbito cultural nova-iorquino do bairro de Harlem, começaram escrever e publicar textos e livros sobre eles próprios dentro daquele movimento que foi denominado de *Harlem Renaissance*. Neste âmbito particular, “romancistas e poetas negros (...), imbuídos da idéia de uma comunidade cultural distinta e autêntica, [promoveram] a valorização das coisas relacionadas à ‘raça’ [negra]”. A arte, o talento e as produções desses escritores pretendiam contribuir ao crescimento da cultura norte-americana e a seu enriquecimento, assim como proporcionar a ela mais dignidade e respeitabilidade. Literatura, música e teatro foram os meios privilegiados pela expressão desse novo

objetos tribais ou étnicos, senão ‘nos termos do contexto ocidental no qual os artistas modernos os descobriram’”, CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.*, p. 65.

²⁰⁶ ROSE, Phyllis. *A Cleópatra do jazz. Josephine Baker e seu tempo*. Rio de Janeiro, 1990, pp. 17-18 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 43.

sentimento negro, tanto que Nova York se tornou o palco de apresentação de um discreto número de revistas musicais negras de sucesso, como a famosa *The Chocolate Dandies*.²⁰⁷

Na França, as artes plásticas, a literatura, a poesia e o teatro “se renderam ao potencial do patrimônio cultural africano e de seus descendentes em diáspora e chegaram a propalar a idéia de que a arte negra era uma das correntes mais inovadoras no mundo da modernidade”, em particular por causa da sua suposta e aparente falta de racionalidade, substituída pela presença inspiradora do instinto, do irracional, do “primitivo e do “selvagem” que se tornava exótico. Estas formas artísticas, como, por exemplo, o jazz, justamente por causa da interação que instauraram com as vanguardas européias modernistas, cubistas e surrealistas, “serviam como veículo por meio do qual se construía uma estética de oposição, [inovadora na sua iconoclastia]”²⁰⁸.

É muito importante considerar que esses fermentos inovadores que, apesar de sua evidente heterogeneidade²⁰⁹, se desenvolviam nos dois lados do Atlântico setentrional (e que, como veremos, não eram absolutamente desconhecidos aos negros brasileiros) se influenciavam e se sustentavam reciprocamente também por meio de posições que, provocatoriamente, aludiam à falta de “civilização” que o interesse pelo patrimônio simbólico africano e afro-diaspórico intrinsecamente comportaria. Assim, em 1922, o crítico norte-americano Edmund Wilson, de *Vanity Fair*, escreveu um artigo sobre “a influência do jazz em Paris e a americanização da literatura e da arte francesa”, pretendendo enviar, dessa forma, uma explícita mensagem aos artistas, escritores e músicos franceses: “Não tentem se tornar bárbaros demais, vocês não conseguiriam (...) Deixem para nós [norte-americanos] esse tipo de coisas. Para nosso gênio fazer isso é fácil demais. Pelo menos, nossas

²⁰⁷ DOMINGUES, Petronio. *Op. cit.*, 2010, pp. 101-102.

²⁰⁸ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 48. Para uma detalhada e documentada análise do contexto cultural francês da época e da sua relação com a estética afro-diaspórica no âmbito de uma concepção modernista da arte, assim como da organização de *La revue nègre*, de sua apresentação, das recepções da crítica teatral, ver ROUEFF, Olivier, *Op. cit.* e KEAR, Jon. *Op. cit.*. Para uma interpretação de tipo afro-atlântico do sentido de modernidade da trajetória artística de Josephine Baker, artista que se tornou a *vedette* de *La Revue Nègre*, ver DOMINGUES, Petronio. “A ‘Vênus Negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, janeiro-junho 2010. Consideramos este último artigo citado um dos textos que mais nos inspirou neste nosso trabalho.

²⁰⁹ A propósito dessa diferença, é interessante lembrar quanto Hobsbawm escreveu sobre o jazz. De acordo com o historiador britânico, “o jazz teve a vantagem de se encaixar perfeitamente nos padrões do intelectualismo da *avant-garde* [europeia], entre os dadaístas e os surrealistas, os românticos da grande cidade, os que idealizavam a importância do tempo da máquina [no qual viviam] e os expressionistas com seus desejos”. Isso fazia com que não existissem só analogias entre jazz e experiências e práticas modernistas e, provavelmente, tal fato constituía a maior diferença (obviamente não considerando suas origens raciais e sociais) entre a resposta que se dava ao jazz nos Estados Unidos e na própria Europa: se naquele país quase não jogou nenhum tipo de papel do ponto de vista do que podia ser visto como vanguarda artística, nesta se tornou um fenômeno intrínseco e essencial à *avant-garde* modernista nas suas múltiplas e diferentes formas, NEWTON, Francis [HOBSBAWM, Eric]. *The jazz scene*. Boston: Monthly Review Press, 1960, p. 244 *apud* RASULA, Jed. *Op. cit.*, p. 29.

monstruosidades são feitas por pessoas que não sabem o que elas estão fazendo”²¹⁰. Como sublinhado por Jody Blake e Jeanne Bouniort, ninguém podia receber de uma forma melhor essa provocação do que o grupo internacional de poetas, pintores e “criadores de barulho” que estavam reunidos em Paris articulando a vanguarda artística dadaísta. Mesmo se não facilmente classificável por causa de suas características às vezes contraditórias (como as de muitos dos modernistas do resto), os dadaístas constituíam um movimento que, através da utilização de formas artísticas extremamente inovadoras e “primitivas” como, por exemplo, o jazz, recusava e criticava duramente a sociedade burguesa e sua existência ordenada, racional e autoritária, fatores que, na visão deles, só conseguiram produzir o inferno da Primeira Guerra Mundial.²¹¹

Estes debates, que, na verdade, já tinham começado a aparecer na França a partir dos primeiros anos do século XX no momento em que a dança e a música foram identificadas como as formas artísticas que poderiam conectar melhor os mundos diaspóricos atlânticos da América, do Caribe e o africano com o contexto cultural francês, permitiram que as identidades culturais, nacionais e étnicas se sobrepusessem e dialogassem entre si de um modo tal que os artistas afro-diaspóricos, anteriormente qualificados simplesmente como expressões de formas culturais primitivas ou exóticas, fossem reconhecidos enquanto efetivos produtores culturais por meio de sua arte, fora de qualquer conotação de tipo colonial. Desta forma, “de um lado, as performances artísticas [acabaram] sendo consideradas as expressões de uma específica forma cultural [e, do outro,] [era] a cor (negra) dos artistas, e não sua nacionalidade (americana) que [organizava] a consideração desta cultura” no contexto francês. A título de exemplo, é possível lembrar que já em 1902, por meio da atuação parisiense da revista teatral americana “Les Joyeux Nègres” no Nouveau Cirque de Paris, houve a introdução da moda do *cake-walk* na Europa e foi possível que essa dança fosse definida como “africana” do ponto de vista cultural, ou seja, “que a cultura específica das populações negras americanas se expressaria através dela”. O que é interessante, de acordo com Roueff, é o fato de que “essa atribuição não [foi] unívoca, mas se [baseou na sua] polissemia [, sendo que o *cake walk* era considerado] tanto ‘americano’(...) quanto ‘negro’” e evocativo das tradições ‘africanas’ muitas vezes [já] apresentadas nas

²¹⁰ WILSON, Edmund. “The aesthetic upheaval in France: the influence of jazz in Paris and americanization of french literature and art”, *Vanity Fair*, fevereiro 1922, p. 100 *apud* BLAKE, Jody e BOUNIORT, Jeanne. “Jazz-band Dada’. L’afro-américanisme dans le Paris de l’entre-deux-guerres”. In: *Revue de l’art*, n.118, 1997, p. 69.

²¹¹ BLAKE, Jody e BOUNIORT, Jeanne. *Op. cit.*, p. 69 e 76.

várias exposições universais²¹². Outras danças, como o *fox-trot* ou o *one-step*, também conhecidas na França muito antes da Primeira Guerra Mundial, não apresentaram essa duplicidade atributiva, senão em raras ocasiões e sempre com relação à música que os acompanhava (o *ragtime*) e isso por causa da prevalência de dançarinos americanos brancos em relação aos negros nos espetáculos em que elas eram exibidas. Antes da Primeira Guerra Mundial, com a chegada dos *jazz-bands*, “conjunto musical ligado ‘às músicas e danças americanas’, o modelo polissêmico do *cake-walk* é novamente reinterpretado, tornando-se americano, mesmo com marcas ‘negras’”²¹³.

Em seguida, com a Primeira Guerra Mundial, a chegada e a sucessiva permanência na França de inúmeros músicos negros norte-americanos (que eram, na sua maioria, ex-soldados que rapidamente se tornaram muito conhecidos e apreciados por tocarem os ritmos modernos nas *jazz-bands* que eles formavam) fez com que a introdução e a afirmação do jazz, assim como o grande sucesso (também) comercial do qual ele foi protagonista entre o público dos principais centros urbanos ocidentais, consolidaram uma nova visão compartilhada em relação aos novos ritmos. A implícita polissemia existente entre as referências à nacionalidade e à origem étnica desses artistas se transformou na predominância do aspecto relativo à sua negritude, também considerada como elemento essencial da modernidade. Se, de um ponto de vista cultural, era a prova que “a cultura africana, quais fossem os meandros pelos quais caminhasse, não demoraria a exercer uma influência fundamental na cultura europeia de herança clássica, ficando o branco mais negro, mas também o negro mais branco”²¹⁴, era da mesma forma claro que “o jazz entrou na cena parisiense não simplesmente como uma forma cultural, mas como uma *mentalité* [segundo a qual era até possível pensar] que o homem moderno, [para ser verdadeiramente tal], precisava ser negro”²¹⁵.

Quase da mesma forma do que o jazz,

²¹² Rae Beth Gordon afirma que “a performance assim como a recepção dos espetáculos ‘negros’ se caracterizam na França [a começar do final do século XIX] pela ambivalência do público em relação aos Africanos e aos Norte-americanos”, GORDON, Rae Beth. “Les rythmes contagieux d’une danse noir: le cake-walk”. In: *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: history and theory of the arts, literature and technologies*, n. 16, Montreal, 2010, p. 57.

²¹³ ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, pp. 70-71.

²¹⁴ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 45.

²¹⁵ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 49. De acordo com Micol Seigel, “os observadores da elite branca brasileira da década de 1920 concordavam sobre o fato de que o jazz fosse norte-americano, europeu e “negro” de alguma forma [african, black, Negro, *negro*, *colored* e outros] (...). Os comentários deles sobre à ‘negritude’ do jazz revelavam a imprecisão em relação aos dois conceitos [ou seja, o de jazz e o de negro]. Muitos descrevem o jazz como uma fusão cultural, nunca esquecendo de lembrar ‘as danças dos negros da África’ e ‘as batucadas suadas e furiosas’. Para uma discussão mais geral sobre esse assunto, profundamente conectado com as páginas que seguem deste trabalho, ver SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, pp. 121-131.

la Revue Nègre [permitia], de alguma maneira, a transformação dessa ambígua polissemia em algo mais definido e favorável ao que era o lado “negro” da alternativa da proposta polissêmica. Que se escolha a variante “negra” como fonte original autêntica ou a variante “americana” (branca) como realização civilizada por meio do gênio europeu desta fonte “negra”, o espetáculo [sobre o palco] acabava revelando [ao espectador na plateia] a fonte absolutamente “negra” das músicas e das danças. E, já que era a lógica da autenticidade fornecida pelas origens que estava em discussão, então (...), na realidade, era a “África” que atuava [e que se exibia] já que, pela primeira vez na França, o público podia ver sobre os palcos uma *troupe* totalmente negra.²¹⁶

Roueff acredita que, no âmbito da cultura francesa daquele período, considerar a experiência de “La Revue Nègre” exclusivamente como um acontecimento “culturalmente negro” é algo bastante equivocado, já que, dessa forma, a análise acabaria limitando seu raio de ação ao que seria fundamentalmente um oxímoro: de fato, não é paradoxal considerar uma cultura racial (negra) “quando ‘é notório’, hoje, que raça e cultura se definem sob a forma de uma oposição simétrica ou de ‘vasos comunicantes’ (do tipo mais há cultura simbólica, menos há raça natural e vice-versa)?”. Assim o autor francês propõe introduzir no discurso por ele desenvolvido também a consideração das principais referências estéticas cuja presença é possível perceber nas apresentações de “La Revue Nègre”, ou seja, a *revue au grand spectacle* e os balés das vanguardas modernistas que, nas primeiras décadas de 1900, tiveram um grande sucesso nos teatros parisienses.

No âmbito das apresentações que seguiam o modelo do gênero da *revue au grand spectacle*, o espetáculo parisiense do qual Josephine Baker foi a absoluta protagonista constituiu com certeza o momento de máxima síntese e melhor resultado final sob todos os pontos de vista: “[espetáculo] ‘americano’ e ‘negro’, formado por cenas musicais dançadas e às vezes cantadas de músicas tocadas por *jazz-band*, [‘La Revue Nègre’ valorizava] a *vedette* feminina, apresentando um tipo de erotismo transgressivo” que se colocava perfeitamente no contexto que privilegiava menos uma sucessão de quadros marcantes do que o efeito estética e performaticamente espetacular do conjunto da apresentação. Mesmo se os códigos da *revue au grand spectacle* amavam aludir à presença de tudo que podia constituir o “outro” em relação à “civilização” ocidental, bem mais significativa do ponto de vista do aspecto racial era a inspiração que os balés das vanguardas modernistas²¹⁷ deram a “La Revue Nègre”. Se

²¹⁶ ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, p. 71.

²¹⁷ Não bem classificáveis em um gênero definido (eram balés, eram óperas musicais, eram dramas em música?), os balés das vanguardas se caracterizavam pela influência, fusão e respectivas rupturas de várias formas

os balés eram igualmente preocupados para que fosse exaltado o efeito do conjunto da apresentação, sua proposta se caracterizava pela presença de uma estética primitivista que, evidentemente, deslocava o baricentro da apresentação e de sua dimensão performática para o elemento étnico e, nesse caso, negro. Assim, considerando também esses dois modelos de espetáculos aos quais se inspirou, é possível dizer que “La Revue Nègre”, ao mesmo tempo, dobrou e inverteu sua estética, tornando-a “negra”: propôs a mesma atenção aos impulsos performáticos que contribuía para um efeito do conjunto adequado, no seu caso, para a proposição de uma “cultura negra”, mas fez isso convertendo o espetáculo do *music-hall* em uma proposta teatral própria das vanguardas artísticas²¹⁸. Resumindo magnificamente quanto estamos afirmando, não é por acaso que um jornalista francês que assistiu ao espetáculo de “La Revue Nègre” escreveu que Josephine Baker “não [era] mais a bailarina divertida, mas [era] a Vênus Negra que assombrou Baudelaire”²¹⁹.

Sob a direção experiente do dançarino, coreógrafo e cenógrafo negro norte-americano Louis Douglas, figura muito conhecida em Paris desde 1903, e com a *performance* que se tornou lendária de Josephine Baker, o sucesso de “La Revue Nègre” e de sua principal protagonista feminina foi imediato, ilimitado e praticamente unânime, tanto que o conjunto se tornou um dos manifestos mais conhecidos do modernismo europeu²²⁰. A performance da atriz norte-americana (que nunca mais deixou de morar na França, país que ela considerava infinitamente mais tolerante do que os Estados Unidos do ponto de vista das relações raciais) foi tão triunfal que a tornou uma *star* internacional de primeira grandeza, também por causa de suas atitudes polêmicas e escandalosas na vida privada que deram muitos assuntos para a

artísticas tradicionais no mesmo espetáculo, de modo a fornecer contrapontos artísticos (e de discussão) efetivos às múltiplas propostas artísticas heterodoxas que surgiam na Europa daquele período. Naquele tipo de espetáculo, grande era o cuidado em relação ao efeito coordenado e harmonizado da encenação: o objetivo desse esforço era propor, de um ponto de vista primitivista, uma coerência simbólica na sucessão temporal de sequências rituais, exóticas e, justamente, “primitivas” que constituíam basicamente a representação sobre o palco. Pelas temáticas primitivistas brasileiras e africanas que apresentavam, vale a pena lembrar dois desses balés, ambos de autoria de Darius Milhaud, intelectual francês bem conhecido no Brasil por causa de suas viagens no interior do país à procura de específicos elementos folclóricos e culturais: o primeiro é “Le boeuf sur le toit” (de 1920), amplamente inspirado a vários aspectos do folclore brasileiro e o segundo é “La création du monde” (de 1923), adaptado da “Anthologie Nègre” de Blaise Cendrars, uma antologia de contos e lendas “de qualquer lugar onde estejam negros”, ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, pp. 76-78.

²¹⁸ ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, pp. 74-79.

²¹⁹ NOVY, Y. “La Revue Nègre”, *Comoedia*, 04/10/1925, p. 2 *apud* ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, p. 79.

²²⁰ Para medir a expectativa que, até mesmo antes da estréia, “La Revue Nègre” criou entre os intelectuais, é importante lembrar que “o espírito moderno de Paris esteve presente na estréia e nos dias seguintes, representado por artistas, críticos e pessoas que viviam a vida de ‘estilo moderno’. Cécile Sorel, Jane Renouardt, Darius Milhaud, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Janet Flanner, Eric Satie, Coco Chanel, e os numerosos americanos ricos que viviam em Paris e que cortejavam os artistas de vanguarda foram os espectadores mais entusiasmados (...) de Josephine Baker e sua trupe”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 41.

imprensa francesa e mundial comentar. “[Josephine] Baker representava ao mesmo tempo uma ‘curiosidade exótica’ e um espetáculo de nudez a que se adicionava o elemento negro. [Com o tempo e com os repetidos sucessos, Josephine Baker] se tornou muito mais de uma celebridade à moda, [ela se tornou] uma folia parisiense”²²¹. De acordo com Roueff, as performances artísticas em cena, o costume de usar frequentemente calças masculinas e cabelos cortados bem curtos, *à la garçonne*, e os comportamentos “discutíveis” (e que se tornaram efetivamente fonte de inúmeras discussões...) na vida particular contribuíram para fazer de Josephine Baker um dos símbolos principais do que significava realmente “ser moderno/a”: ao mesmo tempo, ela era “uma figura (demais) feminina por causa da sua (excessiva) disponibilidade sexual e uma figura [que representava] uma ameaça homossexual por causa de sua androginia e, justamente por causa disso, dificilmente situável” em relação ao gênero e ao tipo de sexualidade que ela representaria²²². Analogamente, a percepção que, sobre os palcos e na vida, Josephine Baker dava ao público reproduzia continuamente a dialética entre as formas aparentemente antitéticas do que significava ser mulher e ser artista. Assim, a vedete norte-americana podia representar, ao mesmo tempo, “o Eros e a inocência, a benevolência e a ameaça, o corpo natural e sua representação; a transformação de um corpo negro feminino em uma forma ‘fálica’ masculinizada; uma escultura africana que se torna viva. [De qualquer maneira,] todos esses termos eram essenciais para as ilusões do palco” e continuariam ao longo de toda a sua carreira”.²²³ Tentando resumir a vida da *star* norte-americana e apontando para as mudanças que constantemente retrabalharam sua imagem artística e pública em um sentido de cada vez maior integração na modernidade ocidental, Jon Kear afirma que “no curso de sua carreira, ela se transformou de uma dançarina negra bastante inexperiente, mas exuberante e frenética, cuja dança era vista como uma expressão instintiva e pura de sua etnia, em uma popular e glamourosa cantora francesa de jazz”²²⁴.

Como já dissemos, a forma de valorização do exótico, do primitivo e do selvagem por meio da celebração das formas estéticas negras se deu também através de uma série de conotações que ia muito além das características propriamente artísticas e culturais. Era algo que sublimava os significados do que era representado artisticamente em cena e que se concentrava nas qualidades puramente estéticas das formas artísticas negras e das próprias artistas negras, especialmente na maneira pela qual estas conseguiam acessar ao inconsciente

²²¹ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 59 e 64.

²²² ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, pp. 69-70.

²²³ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 54.

²²⁴ KEAR, Jon. *Op. cit.*, p. 46.

do público branco e às suas fantasias mais remotas como representações de uma “alteridade” esteticamente bonita e desejável²²⁵. É importante destacar que esse mesmo aspecto, naqueles mesmos anos, era muito evidenciado por uma parte dos modernistas brasileiros. Neste sentido, é oportuno lembrar que uma das formas em que a ideia modernista sobre a importância da utilização de temáticas africanas e negras foi traduzida no Brasil (além da celebração quase mítica que a imprensa e a maioria dos intelectuais fizeram da figura de Josephine Baker) foi a da revalorização, às vezes física e corporal, da mulher negra. Tal revalorização, estritamente ligada também a uma geral redescoberta e redimensionamento do conceito de nacionalidade, se deu, como nas obras de Jorge de Lima entre 1927 e 1929, na “representação de um corpo [negro e feminino] ‘diferente’, exótico, pitoresco, porém ‘lindo’”²²⁶. Se, de um lado, esta beleza correspondia a um ideal de pureza e de autenticidade, do outro era a “alteridade” atavicamente africana (e, por causa disso, absolutamente exótica) daquele corpo que o tornava, ao mesmo tempo, “outro” e, também por causa disso, desejável:

Eu estava, apenas, encantado de ver corpos negros, tão diferentes dos brancos, embelezando-se ligeiros, antes de entrar na água. Reparava que aquele banho era diferente do banho de umas parentas, que me deixaram uma vez esperando por elas, na beira do rio. (...) As negras aparam a espuma grossa, com as mãos em concha, esmagam-na contra os seios pontudos, transportam-na com agilidade de símios, para os sovacos, para os flancos; quando a pasta branca de sabão se despenha pelas coxas, as mãos côncavas esperam a fugidia espuma nas pernas, para conduzi-la aos sexos em que a África parece dormir o sono temeroso de Cam.²²⁷

Voltando para a França e considerando a importância cada vez maior que a cultura massificada estava assumindo no contexto parisiense,

²²⁵ Em relação ao aspecto do erotismo, “data de muito tempo a forte impressão, no imaginário erótico, causada pelo corpo de uma negra dançando, instalada a fundo na mentalidade francesa e européia, relacionada à obscenidade, desde as antigas explorações da África, onde os viajantes europeus se surpreenderam com as danças africanas”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p.42. Obviamente, esse imaginário de tipo erótico e sexualizado permitia a expressão de formas de negociação através das quais a inserção ou ascensão social do “objeto do desejo” podia se tornar mais simples. Neste sentido, apontando diretamente para o comportamento parisiense de Josephine Baker, Petrônio Domingues escreve que a atriz norte-americana “achou hilariante todo aquele alvoroço. Lia os recortes de jornais e percebia como a imaginação dos brancos era fértil. Eles achavam que ela vinha da selva, era bruta e primitiva. Evitando que as pessoas confundissem a personagem com a dançarina na vida real, ela ostentava um estilo de vida ‘civilizado’, aprendendo o francês, freqüentando festas refinadas e usando vestidos da última tendência da moda. Tudo com muito *glamour*”, DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, p. 99.

²²⁶ DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, pp. 103-104.

²²⁷ LIMA, Jorge de. *Novos poemas; poemas escolhidos; poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997, pp. 92-93 e 83 *apud* DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, pp. 103-104.

para o *show business*, o corpo negro era fundamentalmente uma essência, um fetiche, uma caricatura, que devia ser explorado pela perspectiva [‘outra’] do exótico, do pitoresco e do espetacular. O entusiasmo, neste sentido, não era apenas pela arte, mas antes pela raça, pela potencialidade que essa nova mercadoria tinha na emergente indústria cultural²²⁸.

Uma das características mais marcantes de “La Revue Nègre”, ou melhor, da atuação de Josephine Baker e dos outros artistas do conjunto negro norte-americano, foi a força com a qual a estética inovadora do show interagiu com os espectadores, ou seja, de como, do ponto de vista “sensorial”, o espetáculo era recebido na plateia pelo público e pela crítica e as conseqüências que isso provocava. A estética frenética, inovadora e, sobretudo, negra do espetáculo se tornava o seu verdadeiro traço marcante, tanto que os artigos que os críticos teatrais franceses da época publicaram nas colunas teatrais dos respectivos jornais inevitavelmente só davam conta, de um lado, da descrição das *performances* às quais assistiram no Teatro dos Champs-Élysées²²⁹ ou, do outro, das inúmeras sugestões que aquelas *performances* lhes proporcionavam²³⁰. Se a ênfase principal era sempre dada à *performance* extraordinária (e fora de qualquer padrão performático estabelecido) de Josephine Baker por causa de suas danças “epilépticas”²³¹, alguns críticos teatrais pareciam

²²⁸ DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, p. 103.

²²⁹ “É a partir dela [Josephine Baker], de sua vibração doida, de seus deslocamentos temerários, de seus movimentos projetados que emana o ritmo. Ela parece ensinar ao ‘drummer’ enfeitiçado, ao saxofonista que ardentemente olha para ela, sílaba por sílaba, o monólogo lunático da folia do corpo dela. *A música nasce da dança. E que dança!* O balanço da dançarina, cínico e amigável, que faz sorrir, de repente dá lugar a visões das quais toda bonomia está ausente. O breve *pas de deux* dos ‘selvagens’ no final, com Joe Alex, atinge uma grandiosidade animal e uma infinita bestialidade. Algumas poses de Miss Baker, as costas curvas, (...) os braços entrelaçados e elevados em um simulacro fálico, a mímica de sua face, evocam todas as melhores obras da estatuária negra. O senso plástico de uma raça de escultores e as raivas do Eros africano nos apertam. Ela não é mais a ‘Dancing-girl’ cômica que acreditávamos ver: ela é a “Venus Negra” que assombrava Baudelaire [na sua obra prima *Les fleurs du mal*], LEVINSON, André, ‘Danses Nègres’, *L’art vivante*, Paris, 1925, pp. 115-116 *apud* KEAR, Jon. *Op. cit.*, pp. 53-54. (Todas as traduções do inglês e do francês para o português são de nossa responsabilidade).

²³⁰ “Não compreendemos a língua deles, não tentamos achar um fio condutor entre as cenas, mas são todos os livros que já lemos que passam na frente da nossa imaginação tomada [pelo que estamos vendo]: romances de aventuras, rápidas visões de grandes navios que engolem grandes grupos de negros carregados de ricas mercadorias, o apito de um navio que entre em um porto desconhecido cheio de sacos e de homem de cor, histórias de missionários e de viajantes... as danças sagradas, o Sudão... uma paisagem de plantações, toda a saudade das canções das mães pretas, toda a alma negra com suas convulsões animais, suas jóias de menino, a tristeza de um passado de escravidão, sentimos tudo isso escutando essa cantora com a voz de uma selva virgem e olhando, admirados, a emocionante capacidade cênica de Douglas... e esta pequena jóia da cor do café com leite que é a celebridade da troupe, Josephine Baker”, ACHARD, P. “Trout en noir ou la ‘Revue Nègre’, *Paris-Midi*, 27/09/1925, Bibliothèque de l’Arsenal Pressbook, vols I e II *apud* KEAR, Jon. *Op. cit.*, pp. 52-53. Obviamente o “nós” implícito na expressão “não compreendemos a língua deles” é o claro identificador de espaços de comunidades absolutamente definidas e diferenciadas na colocação de quem é o “outro” do discurso que se está propondo.

²³¹ NOVY, Y. “La Revue Nègre”, *Comoedia*, 04/10/1925, p. 2 *apud* ROUEFF, Olivier. *Op. cit.*, p. 79. Em um trabalho relativo à introdução do *cake-walk* na França dos primeiros anos do século XX e sobre os comentários que seguiram a este fato, comentários caracterizados pelo ambíguo e tormentado interesse que o “outro” e sua cultura inspirava à sociedade francesa, Rae Beth Gordon evidencia, fazendo referência a um seu trabalho

querer destacar a capacidade com a qual todo o conjunto de uma forma geral sabia transmitir de maneira harmonicamente equilibrada e regulada a inovadora e atraente sensualidade quase ancestral dos seus movimentos. O espetáculo do Teatro dos Champs-Élysées parecia se identificar com sua estética, sendo ele puro ato sensorial, pura *performance* artística, puro momento caracterizado esteticamente²³². Era na dimensão estética e cultural que acabava sendo contida a problemática étnica.

Com tais pressupostos, de acordo com Olivier Roueff, é possível pensar e considerar as apresentações de “La Revue Nègre” no Teatro dos Champs-Élysées, em 1925, como um verdadeiro “acontecimento público”²³³ que se colocava no cruzamento de uma pluralidade de lógicas que se relacionavam estritamente na consideração do sentido racial e nacional da interpretação, sobretudo do ponto de vista estético, de “La Revue Nègre”. O aparecimento sobre os palcos teatrais de uma específica estética negra como representação simbólica da própria cultura negra se tornou um momento e um marco referencial a ser reinterpretados e recontextualizados em todos os discursos artísticos (mas também os não artísticos) que tratavam da questão racial, dos relacionamentos raciais e de suas ligações com a nacionalidade e a modernidade.

Com certeza, De Chocolat tinha perfeito conhecimento do que, em 1925, estava acontecendo sobre os palcos teatrais parisienses. Ele conhecia exatamente os detalhes da atuação e da encenação originais e inovadoras dos artistas negros norte-americanos que interpretaram “La Revue Nègre”, assim como do grande sucesso de crítica e de público que eles conseguiram na capital francesa. Não é por acaso que, como é possível ler no texto autoral de sua peça “Tudo Preto”, logo no primeiro quadro da revista, um dos dois *compères* da revista, o baiano Benedito, replicando a uma afirmação do outro *compère*, o paulista Patrício, e defendendo a necessidade e a oportunidade de que também no Brasil houvesse uma companhia teatral negra, tentava convencer o parceiro, quase de maneira programática, das suas razões. Benedito justificava essa sua atitude exatamente a partir da referência explícita aos sucessos parisienses de “La Revue Nègre”:

anterior, o fato de que se desenvolveu “uma convergência temporal, na França, entre as performances da dança africana e a midiática dos sintomas da histero-epilepsia e tal convergência não se deu somente por causa da degeneração que, de alguma forma, do ponto de vista médico e da antropologia [da época], africanos e epiléticos compartilhavam, mas também em razão das coincidências explícitas que [era] possível perceber no repertório dos movimentos dos dois grupos [durante as danças ou durante as crises da doença]”, GORDON, Rae Beth. *Op. cit.*, pp. 57-64. O trabalho anterior é GORDON, Rae Beth. *Dances with Darwin, 1875-1910: vernacular modernity in France*, Burlington and Farnham: Ashgate Press, 2009.

²³² NOVY, Y. *Op. cit.*

²³³ Ver nota 37.

BENEDITO: (...) Havemos de demonstrar a nossa habilidade! *Em Paris, o Douglas não está com a sua Companhia Negra de Revistas?*²³⁴

PATRÍCIO: Justamente! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto.

BENEDITO: Muito bem; é o que devemos fazer aqui. Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!

De Chocolat era um leitor muito atento de vários jornais que, cotidianamente, podiam ser lidos na Capital Federal e a prova disso está nas inúmeras ocasiões nas quais ele não demorava que poucos dias para enviar cartas aos jornais quando percebia que alguma notícia tinha sido divulgada de uma maneira errada ou se, na visão dele, precisava corrigir ou integrar algumas informações fornecidas pelos órgãos da imprensa²³⁵. Esse costume dele de escrever cartas aos jornais evidenciava, de um lado, sua vontade de mostrar para o público a transparência das escolhas e das decisões que tomava, mas também sua preparação constante para a disputa irônica e a provocação arguta com outros interlocutores no âmbito artístico²³⁶. Por outro lado, De Chocolat evidentemente sabia que podia se permitir esse tipo de exposição pública por causa dos créditos que todos, crítica e público, sempre lhe atribuíam: o fato de ele ser uma pessoa e um artista respeitado e apreciado por causa de seu talento, sua simpatia, sua gentileza e sua disponibilidade representava com certeza uma vantagem competitiva para De Chocolat em relação a outros dos seus colegas.

Consideramos esse aspecto da popularidade de De Chocolat um fator bastante importante, ou até fundamental, quando se considera o relevante sucesso que a Companhia Negra de Revistas conseguiu obter entre o público e a crítica carioca depois das primeiras apresentações de sua peça de estreia. De fato, nossa hipótese é que somente uma figura pública com grande crédito artístico, carisma e reconhecimento geral por parte da maioria dos componentes do mundo do entretenimento profissional e que gozava também de uma grande simpatia popular podia ter o fôlego (econômico e artístico) e, obviamente, a ousadia de reproduzir no Rio de Janeiro um tipo de proposta que, pela sua originalidade e pela complexidade dos temas que abordava em cena, já tinha sido tão amplamente comentada e

²³⁴ Grifo nosso.

²³⁵ Ver, por exemplo, os trechos das cartas que De Chocolat enviou aos jornais que já reportamos nas notas 117 e 118.

²³⁶ Ver, por exemplo, o desafio que, por meio de carta ao jornal *A Noite*, De Chocolat publicamente lançou ao auto-denominado “Rei do improviso”, o ator português Augusto de Albuquerque, para, justamente, definir pelo julgamento popular a quem, de direito, deveria pertencer tal título; ver notícia, *A Noite*, 30/01/1929; artigo “Em torno do desafio”, autor não especificado, *A Noite*, 31/01/1929; artigo “Uma disputa entre improvisadores”, autor não especificado, *A Noite*, 01/02/1929; notícia, *Jornal do Brasil*, 17/02/1929, anúncio, *A Noite*, 26/02/1929 e notícia, *A Noite*, 05/03/1929.

discutida a partir do ano anterior. Estamos nos referindo, obviamente, à constituição de uma companhia de teatro ligeiro inteiramente formada por artistas negros.

A análise sistemática dos jornais cariocas de maior difusão e de um jornal paulista entre 1920 e 1926²³⁷ nos deu a possibilidade de verificar a forma pela qual De Chocolat se tornou conhecido no ambiente artístico e pelo público carioca, quais eram os tipos de espetáculos dos quais ele era protagonista e também o tipo de imagem artística que ele criou relativamente às suas propostas artísticas entre os frequentadores dos teatros e dos principais estabelecimentos dedicados ao lazer na cidade do Rio de Janeiro daquele período.

Nesse sentido, a primeira citação que achamos foi uma lacônica publicidade do *Correio da Manhã* que, em agosto de 1922, chamava o público para assistir, no Festival de Arte no Teatro São Pedro, à “comédia em versos *Ave-Maria*”, assinalando que participava a tal espetáculo o “cançonetista excêntrico De Chocolat, no seu variadíssimo repertório”²³⁸.

Como já vimos anteriormente, as principais atividades artísticas praticadas pelo cômico baiano nos anos anteriores a 1926 foram as de “cantor e cançonetista, (...) dançarino, ator, compositor de canções populares, repentista, improvisador, imitador [e], ‘cabaretier’”²³⁹, atividades que, com certeza, foram refinadas tecnicamente e, possivelmente também do ponto de vista estético, durante sua estadia em Paris entre 1918 e 1920. Sem falar, obviamente, da constituição por parte dele de um repertório artístico pessoal mais articulado, diferenciado e atualizado. Se no capítulo anterior evidenciamos que, já a partir do próprio pseudônimo, De Chocolat gostava muito de fazer referência à sua estadia em Paris como momento decisivo na sua carreira e como elemento para ele de grande diferenciação artística e destinado também a ser lembrado, quando necessário, nas disputas com seus possíveis detratores, temos também a impressão que, no momento da sua volta para o Rio de Janeiro, esse aspecto fosse considerado e avaliado muito positivamente por parte de quem apresentava ao jovem De Chocolat uma proposta de trabalho ou um projeto a ser desenvolvido no âmbito artístico. Fazendo uma analogia com um personagem muito conhecido no âmbito artístico carioca como Pixinguinha e que foi não só contemporâneo de De Chocolat, mas que trabalhou e colaborou com ele inúmeras vezes²⁴⁰, achamos

²³⁷ Relativamente a alguns assuntos específicos, a pesquisa se concentrou também no que foi publicado nos anos de 1930, 1931 e 1938. Também nesse caso os jornais diários e as revistas foram pesquisados no site da hemeroteca da Biblioteca Nacional (<http://hemerotecadigital.bn.br/>). A pesquisa relativa ao jornal *O Globo* foi feita no acervo histórico do próprio cotidiano, acessível pelo endereço <http://acervo.oglobo.globo.com/>.

²³⁸ Publicidade, *Correio da Manhã*, 20/08/1922

²³⁹ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 56.

²⁴⁰ Que De Chocolat e Pixinguinha se conhecessem muito antes da experiência da Companhia Negra de Revistas é fato comprovado pela seguinte publicidade; “Ao Cine-teatro Centenário, Festival De Chocolat, no qual

interessante citar as palavras que o próprio Pixinguinha disse em relação à sua experiência parisiense com os Oito Batutas, palavras nas quais é possível perceber o efeito provavelmente determinante daquela experiência europeia e o grande impulso que ela proporcionou à sua vida profissional e às de seus colegas músicos, ainda mais em um contexto de discriminação racial bastante acentuado como era naquele período. Nas palavras do grande artista carioca que iremos agora reportar é também interessante destacar a maneira pela qual Pixinguinha identificava nos processos de massificação cultural da sua época um elemento decisivo para o acesso dos artistas negros à indústria do entretenimento no Brasil, indústria cada vez mais caracterizadas pela presença de expressões artísticas pertencentes a um tipo de cultura propriamente popular:

Após o sucesso na Europa, *a nossa música começou a ser aceita e começamos a receber convites para trabalhar*. No Rio, (...), o dr. Roquete (sic) Pinto nos convidou para audições no rádio. Isto foi em 1924, mais ou menos (...) Acho que nós fomos os primeiros pretos a entrar para o rádio tocando música popular. Havia lá uma cantora mulata, mas ela cantava uma música fina. Depois fomos para São Paulo. Fizemos uma temporada lá em um café elegante, que chegou a parar o trânsito. Depois vieram os cinemas mudos. Cinema de luxo mantinha duas orquestras: uma ao pé da tela, para acompanhar o roteiro do filme, outra na sala de visitas para entreter os frequentadores. Negro não era aceito na segunda orquestra. Lembro-me que os únicos pretos que tocavam no Cinema Palais era um tal de Mesquita (violinista) e um tio dele (violoncelista). *Ambos haviam estudado na Europa, tinham chegado de lá com fama e só tocavam música erudita*. Nós começamos a tocar nesse cinema porque começamos a ser exigidos pelo público frequentador. Depois surgiu a propaganda, o rádio se firmou, a nossa música ganhava cada vez mais prestígio e eu fui subindo com ela. (...).²⁴¹

Caracterizando-se pela comicidade imediata, pela improvisação de suas performances extremamente variadas e vivazes, pela grande habilidade de inventar situações cômicas simplesmente improvisando e brincando com os fonemas, as palavras e a música, De

tomarão parte o célebre cômico parodista Duarte e os queridos Os 8 Batutas, que vêm de Paris, onde alcançaram grande sucesso”, Publicidade, *Correio da Manhã e Jornal do Brasil*, 13/09/1922.

²⁴¹ PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissões em mobilidade*. Sem outras referências. *Apud* MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995, pp. 83-84. Grifos nossos. Vale a pena lembrar que Barros, a partir do verbete da “Enciclopédia da Música Brasileira, popular, erudita e folclórica” (São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998), afirma que também De Chocolat, ainda com o pseudônimo de Jocanfer, “tornou-se por um tempo quase como um especialista dos espetáculos musicais das salas de espera dos cine-teatros, uma atração muito necessária na época dos filmes mudos. Foi nas salas de espera de cine-teatros ou nos pequenos palcos (...) que [Jocanfer] tornou-se presença quase constante”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 48.

Chocolat se tornou particularmente conhecido pela “canção expressa”²⁴² e pelos *couplets*²⁴³ que, invariavelmente, faziam parte do seu divertido repertório. Nesses específicos momentos artísticos tanto amados pelo público pela grande diversão que sabiam fornecer, não raramente o artista baiano utilizava diretamente a pressuposta sofisticação proporcionada pelo uso do francês para descrever e ironizar algumas das situações do cotidiano da cidade ou as atitudes peculiares do cidadão carioca e do próprio público na plateia.

A constante presença sobre os palcos dos teatros e das casas de espetáculos cariocas entre 1922 e 1926, suas reconhecidas capacidades e habilidades cômicas e artísticas, assim como a fineza e o *savoir faire* com os quais ele sabia apresentar sua peculiar comicidade ao público foram os fatores principais que determinaram um aumento constante da popularidade de De Chocolat²⁴⁴. Isso deu ao artista baiano uma maior possibilidade de se organizar do ponto de vista logístico e também a oportunidade de enfrentar novos desafios do ponto de vista artístico, como, já em 1922, a direção de um espetáculo organizado pela Exposição do Centenário da Independência, evento que previa duas suas exhibições do palco, das quais uma junto a outro artista:

Publicidade

Exposição do Centenário (Parque das Diversões) Teatro Carlos Sampaio (lotação de 1.200 pessoas) – Estreia da troupe de variedades sob a direção do querido artista brasileiro De Chocolat – Orquestra composta de 12

²⁴² Entre vários exemplos possíveis, podemos citar os seguintes: “Participação no Cine-teatro Brasil do duo cômico Chocoaracy (Aida Juracy e De Chocolat) com sua criação da ‘Canção Expressa’”, Publicidade, *Correio da Manhã*, 23/08/1922 e “Estreia do celebre artista The Chocolat (sic), notável cômico repentista que há pouco tempo no teatro S. Paulo alcançou um grande sucesso. Chocolat pede um tema e oito rimas ao público com os quais compõe uma canção de improviso. É único no gênero. The Chocolat é um artista que agrada a todo o público, ele consegue trazer a platéia durante 20 minutos em constante hilaridade. É uma verdadeira novidade para os habitués do Central”, Notícia, *Correio da Manhã*, 05/10/1922.

²⁴³ Na sua versão ibérica, o *cuplé* era uma modalidade musical e performática muito popular na Espanha e na América do Sul nas primeiras décadas do século XX e era quase sempre interpretada por atrizes que cantavam músicas cujas temáticas se caracterizavam pelos sentidos duplos das frases e pelas suas alusões eróticas. O *couplet* francês, mesmo se com características parecidas, era mais ligado à canção de variedades e à *canzonetta* italiana e apresentava quase sempre um ritmo marcado pelos versos rimados da letra da música. As duas modalidades, de qualquer forma, eram fortemente marcadas pela grande importância dada à habilidade do *performer*, à ênfase dada à gestualidade do ator sobre o palco e à consciência da duplicidade de sentido “criada” pelo próprio ato performático, ANASTASIO, Pepa. “Pisa con garbo: el cuplé como performance”. In: *Trans. Revista transcultural de música*. 13, 2009 (disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> (acessado em 01/12/2013). A maestria com a qual De Chocolat elaborava novos *couplets* é celebrada em uma entrevista de Custodio Mesquita ao jornalista e revistógrafo Ruben Gill: “Foi De Chocolat, esse artista boêmio inconfundível com os boêmios artistas porque é possuidor de tanta personalidade, de tal capacidade criadora que logrou vencer e se fixar em Paris, fazendo inclusive profissão de uma arte eminentemente parisiense, a da improvisação do *couplet*!”, GILL, Ruben. “O que sei por mim. Entrevista a Custodio Mesquita”, *Carioca*, n. 333, 21/02/1942 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 60.

²⁴⁴ A título de exemplo, vale a pena evidenciar que um jornal destacou sua presença entre as inúmeras pessoas que assistiram às exéquias do Conde d’Eu na Matriz da Candelária no Rio de Janeiro, em 1922 (*Jornal do Brasil*, 10/09/1922).

professores sob a direção do maestro Soriano Robert – Elenco: (...) Chocoracy (duo elegante cômico brasileiro. Cenários e guarda-roupa próprios. Rir muito!) (...), Chocolat (sic) (o querido cômico repentista com os seus números humorísticos e repertório em francês, inglês, italiano, espanhol e português. Graça natural! Espírito fino. Rir muito. Rir continuamente!).

Espectáculos puramente familiares.

Luz em profusão.

Espectáculo por sessões.²⁴⁵

A gama de espetáculos (não só apresentações performáticas em números teatrais, mas também pequenas apresentações em celebrações de eventos, organização de sofisticadas festas artísticas em ocasião de aniversários de atores ou até de comemoração de específicos gêneros artísticos regionais e direções artísticas de espetáculos teatrais²⁴⁶) aos quais o artista baiano era convidado a participar, com o passar do tempo se ampliou de forma considerável, permitindo-lhe a possibilidade de alternar novas atividades aos shows puramente humorísticos pelos quais tinha se tornado conhecido²⁴⁷. De qualquer forma, é importante evidenciar o fato que todos esses eventos eram sempre qualificados ou se auto-qualificavam de “elegantes” e “sofisticados” por meio do recurso a uma série de referenciais cosmopolitas e que, ao mesmo tempo, tais apresentações eram sempre consideradas apropriadas para qualquer tipo de público, “familiares” e nunca “pornográficas”. A título de exemplo, a seguinte notícia frisava o fato de que, se o clima sofisticado e moderno do espetáculo de músicas e canções próprio do *cabaret*²⁴⁸ e da música do *jazz-band* podia lembrar o luxo dos espetáculos da capital argentina, De Chocolat contribuía à diversão do público do cine-teatro através de sua divertida descrição da elegância da boemia carioca, alguns representantes da qual, com muita probabilidade, sentavam entre o público rindo com ele:

Realiza-se hoje no Palácio-Teatro pelas 8 ³/₄ a ‘Festa do Cabaret’. Entre outros artistas, na segunda parte, haverá a presença de De Chocolat. Na terceira parte, ‘O Rio depois da meia-noite’ (luxuosíssimo cabaret familiar

²⁴⁵ Publicidade, *A Noite*, 22/11/1922.

²⁴⁶ Notícia, *Gazeta de Notícias*, 06/01/1923.

²⁴⁷ Ver *Correio da Manhã* de 25/01/1923, *Gazeta de Notícias* de 01/08/1924, 21/08/1924 e 14/10/1924, *A Noite* de 13/10/1924 e 04/08/1925.

²⁴⁸ A expressão *cabaret* na França era sinônimo do termo café-concerto que, no primeiro momento, quando ainda se chamava café-cantante, indicava, ao mesmo tempo o tipo de espetáculo de diversão popular e o lugar onde este era apresentado (em geral, eram “terrenos ajardinados, tendo ao fundo um palco coberto, diante do qual estendiam-se as mesas onde eram servidas bebidas diversas”). No Rio de Janeiro, os primeiros e mais famosos café-concertos foram, na década de 1850, o Folies Parisiennes e, na Rua da Vala (hoje Uruguaiana), o Alcazar Lyrique. Com o passar do tempo, o café-concerto, tanto em Paris como no Rio de Janeiro, se tornou o lugar de apresentação de grandes atores e atrizes teatrais. Em geral, sobre o palco dos café-concertos se exibiam, juntamente à vedete principal, orquestras, canconetistas, bailarinas, cantores líricos, cômicos e até ginastas, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, pp. 24-25.

gênero Pavillon des Roses de Buenos Aires), Chocolat (sic) fará uma interessante palestra, intitulada ‘Caras’, descrevendo a boemia elegante do Rio de Janeiro. Grande corpo de baile em cena e orquestra de jazz-band.²⁴⁹

Com o passar do tempo, a sensação que se tem através da leitura sistemática dos jornais e de suas colunas teatrais (mesmo considerando a inevitável presença de um interesse comum entre a imprensa e o artista na apresentação e na descrição dos eventos e das situações artísticas tratadas), é a de uma crescente intimidade na relação entre De Chocolat e parte de seu público, ou seja, da constituição de um tipo de público mais fiel e mais estritamente ligado aos personagens por ele interpretados e ao tipo de arte e de comicidade do artista baiano. Assim, se em um espaço publicitário, é possível ler que “De Chocolat comunica a VV.EEx. que dará recepção aos seus amigos e admiradores no próximo domingo, 17, às 14 e 30, no Teatro Recreio, onde se realizará a Vesperal Chocolatina”²⁵⁰, em outra notícia relativa a “uma estreia (...) de uma reprise” (sic) se afirma que “dizer-se que De Chocolat vai trabalhar em determinado teatro é o bastante para que o público que o aprecia vá pressuroso vê-lo e ouvi-lo. Auguramos ao Iris boas casas com o espirituoso De Chocolat em cena”²⁵¹. Não sabemos quanto essas informações fossem totalmente atendíveis ou previamente “construídas” pela necessária propaganda dos espetáculos, mas alguns jornais citavam também de casos e situações nas quais era a pressão exercitada pelo público sobre os empresários que fazia com que De Chocolat prolongasse ou renovasse contratos para continuar suas divertidas exibições artísticas em determinados teatros ou cine-teatros: “De Chocolat. Devido a insistentes pedidos das mais distintas famílias, pedidos que se elevam a milhares por carta, telefonemas, etc. a Empresa Pinfildi resolveu contratar novamente este querido artista para uma *rentrée* no Cinema Central. (...)”²⁵². Em relação a este caso específico, é elemento significativo o fato de que, somente dois dias depois, De Chocolat foi justamente o artista escolhido para “oferecer ao capitão [Gustavo Pinfildi, o proprietário do Cinema Central] uma linda *corbeille* de flores, oferta dos empregados e auxiliares da empresa” e homenagear desta forma o 3º Aniversário da sala de projeções²⁵³. De forma análoga, não era fato insólito que, quando convidado para se exhibir em festas artísticas juntamente a outros artistas conhecidos, somente o nome de De Chocolat era citado entre os

²⁴⁹ Notícia, *Gazeta de Notícias*, 06/01/1923.

²⁵⁰ Publicidade, *A Noite*, 15/08/1924.

²⁵¹ Notícia, *Gazeta de Notícias*, 10/01/1925.

²⁵² Notícia, *Correio da Manhã*, 14/11/1922.

²⁵³ Notícia, *Correio da Manhã*, 16/11/1922.

que se exibiriam em cena²⁵⁴, como no caso de uma festa artística organizada “em homenagem e benefício” da Casa dos Artistas carioca:

No Teatro República da Empresa José Loureiro, depois da meia noite, grandiosa festa de Confraternização Artística Luso-Brasileira promovida pela empresa Antonio Macedo & Oscar Ribeiro da Companhia Portuguesa de Revista, organizada pelos atores Henrique Alves e Joaquim Roda, em homenagem e benefício da Casa dos Artistas. Na segunda parte, entre os números avulsos o Sr. De Chocolat se exhibirá em interessante monologo.²⁵⁵

Com o passar dos meses, através da leitura dos jornais resulta evidente que a atividade sobre os palcos por parte de De Chocolat não se limitava mais exclusivamente ao papel de ator. Ao contrário, o que se percebe é um aprimoramento do artista baiano em âmbitos como o da apresentação e da organização de espetáculos de variedades artísticas bem diferenciadas, demonstrando assim seu interesse também para tarefas nas quais era necessária certa habilidade para dirigir e coordenar o trabalho de um conjunto de artistas fora e sobretudo sobre os palcos.

Para entender de uma forma ainda melhor o percurso que, para De Chocolat, foi ao mesmo tempo de aprendizado e de afirmação crescente e constante no mundo artístico carioca, é exemplar a notícia que *A Noite* publicou em agosto de 1925 e na qual eram ressaltadas enfaticamente algumas das qualidades que mais eram geralmente apreciadas nas apresentações do artista baiano:

A reaparição ontem, no Assyrio, do festejado artista patricio De Chocolat foi a *nota elegante* da tarde. *Originalíssimo na sua arte e irradiante de simpatia*, De Chocolat conta em numeroso público que o aprecia devidamente e a quem proporciona horas de verdadeira delícia espiritual. A festa de ontem (...) foi a reprodução de outras do mesmo gênero levadas a efeito por De Chocolat, com sucesso notável, em *vários centros cultos da Europa e resultou um verdadeiro acontecimento artístico-mundano*. O programa, organizado por mão do mestre, foi calorosamente aplaudido pela numerosa e seleta assistência, devendo-se, entretanto, salientar a atuação de De Chocolat, inimitável nas suas criações (...). Uma festa encantadora a que proporcionou ontem, no Assyrio, à elite carioca, o inconfundível artista que é De Chocolat.²⁵⁶

²⁵⁴ Não é possível apurar se essa peculiaridade se devesse à grande popularidade que caracterizava a figura de De Chocolat ou se devesse a fatores contingentes como um elenco de artistas ainda não completado, presenças não confirmadas ou ao fato que o resto do elenco que aderiu à iniciativa não fosse muito conhecido. De qualquer forma, registra-se o fato que episódios desse tipo foram numerosos e não esporádicos ou isolados.

²⁵⁵ Publicidade, *Correio da Manhã*, 06/06/1926.

²⁵⁶ Notícia, *A Noite*, 06/08/1925. Grifos nossos. Aqui vale a pena ressaltar que a notícia é relativa a um evento que já tinha acontecido, então existe alguma possibilidade (mas não a certeza, obviamente) de que as palavras extremamente positivas utilizadas pelo jornalista para descrever o sucesso de De Chocolat no espetáculo no Assyrio não fossem tão co-interessadas ao êxito do espetáculo como no caso da divulgação da apresentação de um evento futuro. O Assyrio era um teatro-cabaret localizado em baixo da entrada principal do Teatro

Esse artigo é somente um dos vários que poderíamos citar e através de sua leitura temos a confirmação do fato de que a imprensa carioca gostava evidenciar com ênfase particular a simpatia, a elegância, a gentileza e as referências cosmopolitas de inspiração parisiense que acompanhavam as apresentações de De Chocolat ou as participações aos eventos aos quais ele era convidado. Assim, em outro exemplo, quase com a intenção de conotar a sofisticação do contexto de sua apresentação como “repentista” em um espetáculo noturno no Cine-teatro Americano em setembro de 1925, a imprensa fazia questão de especificar aos leitores que De Chocolat tinha como parceiro no seu número o famoso Gary Reymo, um renomado artista “do teatro (sic) Ba-ta-clan de Paris”²⁵⁷.

A celebridade de De Chocolat acabou tendo repercussões às vezes paradoxais, também em lugares e situações bem distantes da realidade artística carioca. Por exemplo, como nos informa *A Noite*, “causou [em Diamantina] extraordinário sucesso, no Cinema Teatro, a estreia do cançonetista João Xavier Santos na imitação do popular De Chocolat. Tal foi o sucesso de João Xavier que os seus admiradores, depois do espetáculo, o levaram carregado até sua residência”²⁵⁸. Assim, De Chocolat estava se tornando tão célebre e conhecido que dele já estavam circulando apreciados imitadores... Sem dúvida, casos como este representavam o sintoma mais evidente de que também para ele a popularidade estava realmente chegando.

Em nenhum dos artigos ligados ao nome de De Chocolat achamos referências à cor de sua pele, nem indícios que atestavam que nos seus espetáculos existissem alusões ou referências, nem de uma forma bem geral, ao negro ou a práticas simbólicas negras. Igualmente, não encontramos indícios pelos quais De Chocolat e suas performances tivessem a conotação de “brasileiros” ou “nacionais”. A ausência de indícios, obviamente, não significa que tais temáticas não fossem presentes nos seus números improvisados, suas “músicas expressas”, seus *couplets* ou suas palestras divertidas. O que provavelmente é possível dizer é que, se tais temáticas eram tratadas, a forma utilizada, mesmo se irônica, sempre foi extremamente controlada de modo que as características divertidas e, ao mesmo tempo, contidas e sofisticadas das apresentações fossem mantidas. De fato, o que a imprensa gostava sublinhar de maneira constante e, às vezes, até obsessiva era a graça, a ironia leve, a educação e a elegância da arte do artista baiano, um conjunto de características que aludiam, muitas

Municipal e foi um centro de referência para a vida mundana carioca na década de 1920 por causa do cosmopolitismo e das conotações modernistas que caracterizavam os espetáculos aí apresentados.

²⁵⁷ Notícia, *A Noite*, 23/09/1925.

²⁵⁸ Notícia, “Estão imitando De Chocolat em Diamantina”, *A Noite*, 15/10/1925.

vezes de forma explícita, aos mais sofisticados ambientes parisienses e ao moderno cosmopolitismo de seus protagonistas.

Se, de acordo com Barros, “em 1926, portanto, cerca de um lustro depois de sua volta de Paris, De Chocolat estava profissionalmente maduro para organizar a Companhia Negra de Revistas”²⁵⁹, de que maneira os jornais da Capital Federal informaram ele e seus outros assíduos leitores cariocas de tudo que, em 1925, tinha acontecido sobre os palcos teatrais de Paris? O que De Chocolat pôde efetivamente ler no Rio de Janeiro em relação aos sucessos de Josephine Baker e de “La Revue Nègre”? Quais foram os aspectos desse assunto que mais interessaram aos colunistas das páginas teatrais dos jornais cariocas? Quais foram as interpretações que o público carioca podia elaborar em relação ao que estava sendo apresentado em Paris? As leituras que eram dadas do espetáculo parisiense eram exclusivamente baseadas sobre os pontos de vistas que já foram elaborados pela imprensa francesa ou os jornalistas nacionais trataram e comentaram a possibilidade de ver sobre os palcos cariocas um espetáculo composto exclusivamente por artistas negros “patricios”?

Na cidade carioca, as numerosas e constantes informações que chegavam sobre a revista na qual estrelava Josephine Baker eram elaboradas e interpretadas a partir de vários e diferenciados pontos de vista. Os questionamentos, as críticas, as ironias ou as celebrações relativas àquele espetáculo vinham acompanhados, na maior parte das vezes, por uma série de discussões que, necessariamente, tinham também implicações com a maneira com a qual devia ser avaliada a presença, cada vez mais efetiva e frequente, do negro brasileiro sobre os palcos. Em particular, essas reflexões acabavam tratando também uma série de outras questões como a capacidade do negro brasileiro de atuar no âmbito teatral, sua brasilidade, a representatividade da arte por ele expressa no contexto da cultura nacional, a forte presença dos regionalismos na arte teatral nacional e a relação sempre tormentada entre modernidade e tradição²⁶⁰. Obviamente, por meio dessas discussões, o que acabava sendo profundamente

²⁵⁹ BARROS, Orlando de. *Op. cit.* p. 54.

²⁶⁰ Um trabalho do tipo que estamos propondo em relação à leitura que no Rio de Janeiro foi dada de “La Revue Nègre” é apresentado por Micol Seigel em um texto no qual a autora norte-americana tenta entender a maneira com que o jazz (e, de uma forma mais geral, as músicas consideradas “negras”) era recebido e proposto ao público da cidade carioca na década de 1920 e, sobretudo, os sentidos que eram atribuídos a esse gênero musical, juntamente à consideração das negociações entre as diferentes componentes da sociedade carioca que, mais ou menos implicitamente, articulavam a formação e a elaboração desses sentidos. Ver SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, capítulo 3, especialmente pp. 117-135.

questionada era na realidade a oportunidade de deixar representar e defender a imagem e a dignidade internacional do país por artistas negros, mesmo se brasileiros²⁶¹.

Os diferentes posicionamentos das várias partes que tratavam e debatiam sobre tais assuntos refletiam as diferentes maneiras pelas quais se entendiam e se projetavam as articulações entre os conceitos de raça (e de relações raciais), de identidade nacional, de modernidade e de processo civilizatório e, para aumentar ainda mais a complexidade da questão em discussão, do modo com que se definiam o papel da cultura popular em um momento no qual ela estava afirmando sua presença nos gostos e nas apreciações por parte das massas.

A posição que mais radicalmente se opunha à possibilidade que no Brasil, e ainda mais na sua Capital Federal, pudesse ser replicado algo parecido ao que Josephine Baker e seu conjunto realizaram em Paris fundava suas argumentações principais sobre a completa falta de atitude por parte do negro brasileiro de se expressar artisticamente por causa da sua incapacidade patológica e até “fenotípica” (as implicações morais e sociais de tais adjetivos são tristemente óbvias) de representar de alguma forma a identidade brasileira, especialmente quando considerada por parte de um estrangeiro. Assim, frente às notícias de que também no Rio de Janeiro estava sendo organizada uma companhia teatral negra, um jornal evidenciava que

A idéia é de certo curiosa. A idéia, propriamente não; a adaptação porque, nisto como em quase tudo mais, repetimos Paris. Em Montmartre já têm surgido, com um sucesso gritante, os números negros. Há, porem, uma circunstancia: é que no Brasil já não será uma novidade tão ruidosa a introdução do negro no teatro, do negro integral, autêntico, puro, porque as nuances da raça estão por ai muito espalhadas... O ponto que mais interessa nessa novidade é que, segundo lemos num vespertino, as ‘Black Girls’ vão ser apresentadas como um número brasileiro. *A nossa sub-raça já é tão caluniada no estrangeiro! Quanto mais quando, por acaso, sair pelo mundo – o que há de ser fácil dado o sucesso do número – um elenco de artistas negros, número brasileiro, dançando o banzo ou cantando toadas de changô (sic) ... Será horrível. Não queremos ser latinos; mas também*

²⁶¹ A importância (quase uma obsessão!) que tinha a dimensão da imagem nacional nos discursos que consideravam outros países específicos como a Argentina, é bem evidenciada em alguns textos da época. Um dos mais exemplares e agudamente significativos é o seguinte, de autoria de Lima Barreto: “A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital Argentina tem longas ruas retas; a capital Argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos”, LIMA BARRETO, “A volta”, *Correio da Noite*, 26/01/1915 *apud* SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. “Os macaquitos na Bruzundanga: racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881-1922)”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005, p. 165.

não deixemos que o mundo nos suponha uma tribo egressa dos sertões da África (...).²⁶²

Seguindo essa mesma linha, mas de uma forma muito mais radical, outro jornalista afirmava que a possibilidade de ter negros em cena (e a referência no artigo era justamente à Companhia Negra de Revistas), fato em si absolutamente inconciliável com o conceito mesmo de arte teatral, só poderia ser justificada por um cálculo comercial moralmente condenável e malsão, ainda mais quando tal atividade se dava na parte mais moderna e sofisticada da cidade, ou seja, a Avenida Central:

[Vendo alguns cartazes na rua, o jornalista autor do texto percebe que] tratava-se de [cartazes que faziam a publicidade a] uma companhia de revistas, uma companhia de negros, autênticos, que haviam desertado do nosso serviço doméstico para o palco da Avenida. Orquestra preta, piadas pretas, Black-girls exibindo a sua negra nudez, um ambiente que abalava o nosso sentimento estético, pela palhice da apresentação da troupe. Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros, instalando-a em pleno coração da cidade. Porque não atinamos com a intenção dos forjadores (sic) da negra idéia. O teatro é a manifestação suprema da Arte. Os que amam exclusivamente a arte pela forma compreendem (...) 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 de 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 breves livres do triste espetáculo, da feira de criaturas humanas que não merecem o aviltamento de ser expostas como alvos da curiosidade malsã²⁶³.

Por outro lado, havia jornalistas que, para utilizar um eufemismo, preferiam questionar o nível cultural geral do artista negro brasileiro e do próprio negro nacional, introduzindo uma série de argumentações que, para justificar o sucesso do “negrismo” lá fora, se inspiravam ao sucesso da ideologia do “branqueamento”, ao evolucionismo e à pretensa cientificidade da relação entre cor e grau de cultura de um povo, retomando assim velhas posições caras ao racismo biológico e aos que acreditavam na relação entre o clima de uma determinada região e a natureza de seus moradores:

²⁶² Comentário (autor não especificado) “Nem latinos nem etíopes”, *A Manhã*, 04/04/1926. Grifos nossos.

²⁶³ Artigo de Mário Poppe, “Tudo Preto”, *Fon-Fon*, 07/08/1926.

Assim, por exemplo, o agrado que merecem das plateias, nas grandes metrópoles, os negros – cujo prestígio se firmou no advento e glória do jazz – com o encanto das raparigas pretas e fama e a riqueza de algumas delas, notáveis em especialidades teatrais. Não é dizer que as atrizes e bailarinas célebres se recolhem entre as africanas, cuja ignorância absoluta e desaire natural de formas e atitude não lhes permitiriam figurar qualquer atrativo apreciável a homens cultos. As “estrelas” negras seleciona-se entre as populações de cor estadunidenses. Ali onde a população de sangue africano vive sob costumes civilizados, levam vida perfeitamente igual aos brancos em todos os aspectos e, sobretudo, do ponto de vista da instrução, a raça se refinou, física e intelectualmente, produzindo tipos de primeira água no gênero. (...) O negro norte-americano é um tipo à parte, na raça, e as mulheres que dali saem, a tentar a vida na arte, para as próprias grandes cidades estadunidenses, e para a Europa, são em regra tão finas de perfil e ilustradas como as melhores europeias do melhor sangue. Mas, nem sempre, as chamadas “negras, são de fato negras, mas tipos de cruzamentos, mulatas de grande estilo, realmente graciosas e realmente artistas. Haja vista como padrão do tipo, a formosíssima mestiça que se elegeu, há tempos, a mais bela de um dos estados negreiros da União. Tal era a delicadeza de suas linhas plásticas, que poderia disputar vantajosamente um concurso de brancas, desde que lhe fosse mudado o colorido do pigmento (...).²⁶⁴

Outros protagonistas do debate, de alguma forma mais duvidosos e cínicos sobre o assunto, apontavam para o fato de que o exotismo, elemento sempre tanto procurado por todos que gostavam seguir o exemplo dos espetáculos apresentados em Paris, só consistia em uma moda absolutamente temporária e efêmera: tanto isso era verdadeiro que também a cor negra do conjunto de Josephine Baker muito cedo seria esquecido junto a seu sentido de negritude e substituído por outras estranhezas ou outras cores²⁶⁵.

É inegável o poderoso efeito de atração e de fascínio que tudo que acontecia no âmbito cultural parisiense exercitava sobre a maior parte dos que se ocupavam de espetáculos ou de artes na Capital Federal. Esta fascinação é facilmente identificável na leitura de artigos como o seguinte, quase uma crônica na qual o que estava acontecendo em Paris só podia ser considerado como o desdobramento de um verdadeiro “processo civilizatório” bem sucedido, processo do qual a atuação e os comportamentos de Josephine Baker constituíam uma peça absolutamente fundamental:

Correspondência epistolar para a ‘Agência Americana’
Paris – Abril

²⁶⁴ Artigo (autor não especificado), “O êxito sensacional dos artistas negros”, *A Noite*, 25/07/1926 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 79-80.

²⁶⁵ Por exemplo, ver o pequeno comentário (de autor não especificado), “Teatro de cor”, *O Imparcial*, 09/07/1926.

Josephine Baker recebe no seu novíssimo ‘tabarin’, depois de meia noite. (...) Todas as noites, Josephine corre das ‘Folies Bergères’ para Montmartre e, quase todas as noites, de Montmartre para alhures para assistir a qualquer soirée de beneficência, da qual ela constituirá o número mais empolgante. *Todos os negros das colônias francesas e todos os negros das diversas nacionalidades, hóspedes de Paris, sentem-se quase enobrecidos pelo reflexo que, sobre eles, projeta Josephine, e, quase indenizados do menosprezo, mais ou menos dissimulado, dos brancos, muito deles colocados no vértice das posições sociais, curvados a beijar a mão comprida da sua bela irmã. As raças, em Paris, têm momentos de popularidade febril: isto quando o seu porta-estandarte é uma mulher atraente, histórias das rainhas e das grandes cortesãs fornece-nos bastos exemplos...* Deixemos, porém, a história no letargo das estantes das bibliotecas, entre as traças e a poeira, e vamos chez Josephine’. A dona de casa tem vinte anos e a casa nasceu há poucos dias: é a mocidade sem passado. (...) A grande sala pardo-vermelha troa dos acordos ‘discordes’ de um ‘jazz’... branco (noblesse oblige!) que marca o compasso nos fregueses que vão chegando. Em breve, o salão está ‘au grand complet’ e, sobre as mesas, os baldinhos de prata brilham no se orvalho de gelo, como alfaias preciosas. Dança-se. Maurice Rostand aperta devotamente, em seus braços, uma bela atriz, evidentemente aborrecida pelo contraste frisante entre seus cabelos à la garçonnette e a cabeleira absalônica do poeta. (...) Alguns americanos mortificam-se por não poder dançar. Estão em trajés de passeio e, ‘chez Josephine’, o smocking é de rigor. Bravo Josephine! Ei-la. Entra a correr, como é seu costume, na pose que lhe é característica: braços dobrados, corpo inclinado para a frente, ilhargas estreitas, mas bem modeladas, pescoço comprido, cabeça pequena, ‘laquée en noir’, onde riem os dentes todos, são, alvíssimos entre as gengivas escarlates, e onde brilham os olhos fulgurantes. De um pulo, ascende o pequeno estrado, que é o seu trono, alta, de saias curtas e véus vermelhos, completamente nua no resto do corpo, e ri, ri sempre, perdidamente. Não se sabe como, nem porque, o seu rir aparece bom e sereno como o de uma criança. (...) E Josephine possui esta segurança; quando se move, com o seu largo sorriso, os olhos de esmalte, os cabelos fortemente apertados num diadema cintilante, tem-se a impressão de ver aproximar-se um antigo ídolo de bronze, magicamente vivo. Dança o ‘charleston’ e o ‘black-bottom’ danças que parecem criadas propositadamente para ela e, logo depois, volta a ser uma jovem estrela que deve pensar nos ‘negócios’ do seu estabelecimento. (...) A ‘estrela negra’ corre, a grande velocidade, para a sua casa principesca, onde – dizem – passa o tempo a brincar com outras moças da sua raça. (...)²⁶⁶

Transformada em uma encarnação estética da modernidade (“uma mocidade sem passado”), a Josephine Baker que era descrita no artigo se tornava a absoluta referência de um público selecionado que, evidentemente, não era um público formado exclusivamente pela elite mais sofisticada e culta da sociedade da capital francesa. Ao contrário, era um público “iluminado” de artistas, de letrados, de homens e de mulheres bonitas que reconheciam e se reconheciam na estética moderna da qual Josephine Baker era considerada

²⁶⁶ Artigo de Marcel Perret, “A estrela negra de Paris”, *A rua*, 29/06/1927. Grifos meus.

a rainha. Um público que se desesperava se não podia dançar, se não podia, ele próprio, viver a efemeridade de uma performance que fazia daquele momento um momento inesquecível e eterno na sua unicidade.

Não sempre o exemplo parisiense se traduzia, nas páginas dos jornais e dos periódicos cariocas, em uma série de elogios destinados a glorificar a modernidade da qual ele tinha se tornado um dos maiores símbolos. Muitas vezes, independentemente do fato que os colunistas teatrais gostassem ou menos das modernas propostas parisienses, estudava-se de uma forma mais detalhada a ambígua relação entre as vanguardas modernistas europeias e o primitivismo que elas celebravam. Na análise dessa relação, às vezes, o que acabava se manifestando em uma forma não programática, mas ainda de pura sugestão, era a importância de se pensar na dimensão afro-diaspórica (mesmo se dentro de um contexto fortemente preconceituoso) como um elemento importante não só do contexto cultural brasileiro, mas americano de uma forma mais geral. Assim, já em 1924, a *Revista Musical*, analisando o fenômeno das *jazz-bands* no mundo do entretenimento da cidade carioca e comentando as fotografias de cinco conjuntos musicais, das quais duas eram de africanos trajados como muçulmanos, duas de africanos “selvagens” e uma de um conjunto “chinês”, publicava as seguintes considerações:

Além do exotismo das caras, os instrumentos são tudo quanto há de mais excêntrico, bizarro, extravagante e original. Contemplando essas gravuras quem não pensa logo que as *jazz-bands* tenham sido inspiradas em todos esses grupos esquisitos, de músicos primitivos, das raças mais... atrasadas... Ele não é mesmo novo – milhares de anos atrás os bosques ecoavam suas loucas dissonâncias. Como sucede a tudo que vem do contato da civilização, o jazz tem sido explorado e comercializado a ponto de sua espontaneidade ser destruída. Os *gentleman* (sic) de cor da África Ocidental, em cujo sangue correm as vocações de milhares de gerações de selvagens oeste-africanos, sabem muito bem como executar o *jazz-band*, o que não sucede com os músicos citadinos americanos do norte ou do sul. É isto que torna os *jazz-band* (sic) uma criação artificial e incaracterística, que nem é selvagem nem é civilizada.²⁶⁷

Algumas vezes esse tipo de discurso não conseguia se libertar das amarras de uma visão eurocêntrica baseada sobre o contraponto e as influências recíprocas entre o primitivismo e o modernismo. Nesse sentido, se torna significativo um artigo de 1928 da revista *Careta*, onde o autor do texto aponta para a harmonia com que em todo o mundo ocidental assistia-se a uma valorização generalizada do elemento negro e de sua cultura que, mesmo assim e contrariamente ao que muitos intelectuais estavam afirmando, era vista

²⁶⁷ Artigo *Revista Musical*, n. 12, 01/02/1924 apud GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, pp. 343-344, 2003a.

menos do ponto de vista de uma configuração cultural afro-atlântica e nacional do que o resultado da importância atribuída ao primitivismo por parte das vanguardas europeias:

O momento é do primitivismo. Primitivismo unânime. Nas letras. Na música. Na dança. Em todas as artes. E, como consequência disso, veio a moda negra. O negro, no Brasil como na América toda e em toda a Europa está na ordem do dia. Daí uma nova estética: o negrismo. Estilização deliciosa das artes negras. A literatura, a música, a dança dos negros são hoje a grande fascinação moderna dos povos cultos da Europa e da América. Essa corrente estética nasceu com o *jazz-band*. E teve seu momento de maior glória com a vitória universal do charleston. Criação autenticamente negroide. Estilizando os desnalgamentos (sic) obscenos das negras ianques, foi lançado em Paris por Josephine Baker. E o mundo inteiro rebolou as nádegas, numa epilepsia freudiana, aos compassos da córea (sic) negroide do cherleston.²⁶⁸

Para ter uma ideia de quanto tal posição fosse distante das de alguns intelectuais modernistas que publicavam seus textos em revistas nacionais como *Estética* e a *Revista do Brasil*, onde de frequente a pauta era justamente a relação artística e estética entre modernidade e nacionalidade, é suficiente ler o seguinte trecho de um texto intitulado “O Morro da Mangueira e o Brasil”, assinado por José Clemente, provavelmente pseudônimo sob o qual se escondia a pena de Prudente de Moraes Netto:

(...) Todas as pesquisas feitas ou por fazer não chegam nem chegarão, mesmo daqui a cinquenta anos, aos resultados que o referido morro já conseguiu. O samba, o choro e a modinha cariocas são ainda a única coisa definitiva que o Brasil possui de arte (música, dança e poesia). Por processos naturais, alheios a qualquer preocupação intelectualista, é claro, os autores de suas letras chegaram à fixação de uma língua nova, perfeitamente diferenciada da portuguesa de Portugal, com o seu colorido próprio e sobretudo uma riqueza maravilhosa de expressões, língua que está tão longe do tatibitate do caipira quanto do preciosismo do sr. Laudelino Freire, o clássico que Deus esqueceu. Língua duma maleabilidade e duma elasticidade pasmosas, agridoce, sentimental e irônica, provocativa, gostosa, dizendo bem a bondade e a malandragem do brasileiro de gema (...)²⁶⁹.

Prosseguindo na leitura do texto e criticando a “atitude intelectualista como ‘tradição postiça’ e artificial, (...) herdada, de forma acrítica, da cultura europeia”, o autor identificava na ironia irreverente justamente de uma atriz mulata revisteira como Araci Cortes a “expressão intuitiva da nacionalidade” e celebrava a cultura afro-diaspórica do morro carioca

²⁶⁸ Artigo “Um sorriso para todas” de Peregrino, *Careta*, 07/01/1928 *apud* GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, p. 343, 2003a..

²⁶⁹ Artigo “O Morro da Mangueira e o Brasil” de José Clemente, *Revista do Brasil*, 30/11/1926 *apud* VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas...”. *Op. cit.*, 2010, pp. 75-76.

como verdadeiro núcleo da brasilidade ²⁷⁰. Em outras palavras, a estrita relação entre formas culturais consideradas populares como o teatro de revista (especialmente nas suas expressões artísticas mais afro-diaspóricas), a nacionalidade e a própria brasilidade começava se configurar de uma forma quase definitiva.

Os intelectuais e os jornalistas que defendiam abertamente o direito de os atores negros atuarem sobre os palcos brasileiros justificavam suas posições destacando a dimensão moderna que tal possibilidade denotava e lembravam o grande sucesso do “negrismo” em Paris, assim como as capacidades e os méritos dos negros nacionais, reivindicando para o negro um papel importante no discurso nacionalista:

O ‘negrismo’ é a grande moda do momento. Paris delirou, longos meses, diante de uma companhia negra de revistas. E Josephine Baker, negra autêntica, é hoje uma das popularidades mais fascinantes do ‘boulevard’ parisiense. Agora, Londres também quis ver uma companhia negra. E mandou buscá-la em Paris. Foi à Cidade Luz e organizou, para enviar a Londres, o Bataclan Negro. Essa curiosa troupe vai à Inglaterra representar a revista ‘Pessoas Negras’, que fez grande sucesso em Paris. *É uma companhia de pretos autênticos. Mas nós (...), não devemos ter inveja de Paris nem de Londres... negros por negros, nós cá também os temos – e dos melhores.*²⁷¹

Outros interlocutores favoráveis à atuação nos teatros de atores negros brasileiros introduziam argumentações próprias de posições que, recorrendo à mitologia das “três raças”, negavam a presença de preconceitos raciais no Brasil. É interessante verificar que tais posições eram corroboradas também por outros argumentos mais propriamente ligados à necessidade de um “realismo na encenação”, aludindo assim, de alguma forma, à importância de uma concepção de performance que considerasse e incluísse a aparência dos artistas sobre as cenas:

Na nossa cara terra, onde, ainda há pouco tempo, se amesquinhava e desprezava pretos e mestiços, surge hoje, humanitariamente, cristamente (sic), uma era de igualdade e fraternidade entre todos. Os negros da África, os índios brasileiros, misturados aos colonizadores europeus, estão caldeando há quatro séculos e tanto, a raça que futuramente terá sangue propriamente brasileiro. (...) Felizmente, já merecemos o nome de civilizados, embora aceitando na nossa sociedade as criaturas dessa raça que foi martirizada durante séculos. Não são poucos os negros que têm ocupado lugar de destaque entre guerreiros, homens de letras, cientistas, etc. no nosso país. (...) Hoje, busca-se no teatro a representação do real, do verdadeiro e é coisa notada e apreciada a atuação de velhos, de crianças, de índios e de negros no cinema e no teatro das nações mais adiantadas do

²⁷⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas...”. *Op. cit.*, 2010, p. 50 e 75.

²⁷¹ Rubrica “Atualidades” (autor não especificado), (sem título), *Careta*, 11/12/1926. Grifos nossos.

mundo. Não há nada mais ridículo que se ver (e sem necessidade) artistas brancos, borrados de tinta preta, representando papes teatrais, em uma terra onde há pretos capazes de representarem esses papeis com vantagem para todos (...).²⁷²

Por outro lado, algumas posições, mesmo defendendo conceitos que, alguns anos mais tarde, poderiam fazer parte da que seria denominada de “democracia racial”, eram mais ambigualmente articuladas e, além de reconhecer o sucesso de espetáculos com artistas negros, misturavam uma série de conceitos e estereótipos sobre raça e gênero que, como já vimos, contribuíram de uma forma substancial à construção da imagem de um teatro de revista triunfante entre o público por causa da importância que ele atribuía à alusão e à polissemia de significados das próprias representações:

As revistas negras, onde as próprias francesinhas loiras besuntam-se de preto, têm feito furor, ultimamente, em Paris. E o preto ficou em moda. Nos teatros, na literatura, em toda parte. Paris, que se apaixona facilmente pelos temas excêntricos, apoderou-se do tema negro e com ele faz peças, romances e vestidos. O preto ficou sendo o ídolo do dia! Nós, que sempre tivemos o preto à mão e que dele não nos ocupávamos, depois de Paris – porque antes de Paris nada fazemos – começamos a nos interessar por ele... E surgiu, então, em nosso teatro, a estrela negra, a boa e pacata Ascendina [Santos], ex-cozinheira de trivial que, largando as panelas, começou a galgar, remexendo os quadris, a glória no teatro popular! O sucesso de Ascendina provocou imitações. E hoje já há várias Ascendinas, senão no nome pelo menos na cor, que também abandonaram o fogão pela ribalta, contribuindo cada vez mais para a crise tremenda das cozinheiras... O S. José, não se contentando com uma estrela negra, contratou todo *um corpo de coristas de cor, ‘dark-girls’, de pernas nuas, cor de bronze que, dançando e transpirando, rebrilham à luz da ribalta, em efeitos surpreendentes e inéditos... E não são mais desajeitadas do que a maioria das coristas brancas. Pelo contrário. Elas têm, entre outras virtudes próprias, a de atrair, todas as noites, centenas e centenas de portugueses amadores do gênero que, coçando os vastos bigodes, ficam de boca aberta, em êxtase, ante aquele paraíso de mulatas!...* Quem for preto, pois, que se rejubile. A cor está subindo de cotação. Aliás, no Brasil, nunca tivemos, felizmente, preconceitos de raça depois da abolição. Lidamos com o preto, com o amarelo, com o vermelho e com qualquer outra cor que apareça por ai, como se branco fora. Consideramos a cor apenas uma questão de tinturaria. Não nos impressiona. E nisto mostramos uma grande superioridade. (...).²⁷³

Nesta crônica de Costallat, a ambiguidade do texto se explicita em uma série de contradições, de superposições e de rupturas entre o que era considerado moderno e o que representavam os estereótipos racializados e sexualizados no contexto social carioca da

²⁷² Artigo de Astaroth, “Coisas nossas”, *Fon-Fon*, 26/06/1926.

²⁷³ Crônica de Benjamin Costallat, *Jornal do Brasil*, 11/04/1926. Grifos nossos.

época. Segundo o autor, a articulação de todos esses elementos estava se tornando realidade por causa da percepção, cada vez mais presente no país, de que o verdadeiro caráter nacional consistia na coexistência pacífica e harmônica das raças depois da abolição. Desta forma e com tais premissas, parecia ao escritor que também o negro tinha assim a possibilidade de achar um lugar a ele próprio na sociedade através dessa nova e reconhecida caracterização da nacionalidade. Vale a pena evidenciar que a argumentação de Costallat em relação à atuação em cena das coristas negras e de suas imagens estereotipadas assumia como referencial principal a atuação artística das próprias *performers* sobre o palco: mesmo se articulada por meio de um discurso construído por representações já utilizadas em inúmeras ocasiões, a performance aludia a uma estética diferente, uma estética que se qualificava a partir das “dark-girls” em cena, ou melhor, a partir dos corpos delas, corpos negros desejáveis que achavam um lugar adequado em narrativas erotizadas.

Se, de um lado, estamos tentando evidenciar a grande diversidade de posições e opiniões que os jornais cariocas manifestavam sobre o fenômeno representado pelas apresentações de “La Revue Nègre” em Paris, do outro, nosso esforço é também o de entender a articulação do discurso e do debate sobre a possível e temida (ou, por outros, auspiciada) presença de artistas negros sobre as cenas cariocas. Nesse sentido, os discursos e as narrativas que foram elaboradas para interpretar o grande sucesso de público e de bilheteria das apresentações teatrais da atriz negra Ascendina Santos na Capital Federal representam outra oportunidade para uma melhor compreensão desse assunto.

Como acabamos de ver, Costallat considerava importante o sucesso da mulata Ascendina Santos, já que seu exemplo poderia se tornar valioso e de inspiração para outros artistas negros interessados a trabalhar no âmbito artístico. Ao contrário, o célebre jornalista Mário Nunes, mesmo não escondendo uma veia irônica que, no seu texto, acabava relativizando as posições ideológicas que pretendia defender, decidiu utilizar o “personagem” de Ascendina para uma finalidade completamente diferente no seu artigo que foi publicado por *O Malho* em fevereiro de 1926²⁷⁴. A figura racialmente estereotipada da atriz revisteira Ascendina Santos se tornava naquele artigo um meio que oferecia ao jornalista a oportunidade para criticar vulgarmente a possível chegada sobre os palcos de novas atrizes

²⁷⁴ Não é possível desconsiderar neste caso que a característica principal da revista *O Malho* era a de apresentar os eventos, os fatos e as situações da atualidade de um ponto de vista irônico, sarcástico e, muitas vezes, iconoclasta. Por outro lado, não é possível esquecer que os artigos que Mário Nunes publicava no mesmo período no *Jornal do Brasil* seriam hoje definidos como muito mais “politicamente corretos” dos que ele publicava na sua coluna de *O Malho*. De qualquer forma, nos interessa frisar o fato de que era uma prática normal sobrecarregar tais textos pretensiosamente irônicos com estereótipos de tipo racial e de gênero.

negras. O efeito cômico do texto, que, na realidade, era uma entrevista evidentemente forjada ou manipulada à atriz negra a partir do uso a ela atribuído do “típico” linguajar de negro²⁷⁵, consistia no forte contraponto que se evidenciava entre as atitudes modernas e sofisticadas reivindicadas pela atriz e a realidade que suas palavras pintavam e que o jornalista fingia querer esconder ou, pelo menos, não detalhar em excesso por meio do tom de falsa seriedade da entrevista. Nas palavras de Mario Nunes, o próprio “personagem” de Ascendina Santos se conotava pelas mesmas características que, sobre os palcos, conotavam o personagem da mulata por ela interpretado, ou seja, seu “pernóstico”, seu orgulho e sua vontade de falar muito, muitas vezes até sem um propósito definido. Mas isso, justamente, constituía uma das maiores graças do próprio artigo: o fato de confundir na entrevista a atriz com a personagem que ela interpretava em cena demonstrava o paradoxo de tal situação, especialmente quando o leitor considerava também o contexto moderno e pretensiosamente sofisticado em que tudo se dava:

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

- Uê, gente que bobage. Eu não me fiz, não sinhô, me fizeram. Aonde é que o sinhô já viu arguem se fazê? Quem é bom já nasce feito...

- Mas sentia algum impulso pelo palco?

- Lá isso senti... Era hora de entrá e eu tava fazendo chiquê... “Seu” Tojero, então, chegou perto de mim. Me deu um impurço e eu entrei pelo parco...

- Muito bem! E qual foi a sua primeira impressão?

- Minha primêra impressão foi que eu tava acompanhando D. Julia à feira de sabbado na Praça da Bandêra. Aquele mesmo povaréo e aqueles mesmos lusitanos, dando em cima da gente...

- E sempre que entra em cena não é vítima do ‘trac’?

²⁷⁵ Provavelmente é melhor não insistir excessivamente sobre o tom preconceituoso da revista a partir do uso do “linguajar de negro” imposto a Ascendina Santos. Neste sentido, Mônica Velloso explica que, nas primeiras décadas do século XX, era coisa comum nos jornais e nas revistas humorísticas criar, discutir e utilizar “mapas da cidade” carioca construídas em base às características culturais das regiões da cidade, uma das quais poderia ser o “dicionário” e determinar uma verdadeira “ressementização da cidade”. De fato, naquele período, “a linguagem inscreve-se na cidade e nos grupos sociais, sendo, simultaneamente, vetor e indício de conflitos e de negociações. Subentende uma esfera organizacional-administrativa e uma outra composta pelas diversas maneiras de falar cotidianas. A perspectiva do ordenamento privilegia a relação dos objetos entre si; o sujeito não intervém de modo decisivo. Já na outra esfera, composta pelo conjunto da dinâmica social cotidiana, destaca-se o papel do sujeito como permanente construtor de sentidos das palavras” e de suas pronúncias diferenciadas, VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2005, p. 162.

- Vítima de que, moço? Ou eu entendi má, ou o sinhô disse uma bestêra... Explicamos o que era o trac; ficou admirada, pensara em coisa muito diversa e afirmou que não era criatura de tracs.

- Tou em cena como tou aqui; sei para quanto preste e tenho confiança em mim... O que eu gosto mais é da hora de dançá! A negrada fica maluca! Os branco pensava que nois não era capaz de fazê sucesso no parco, apezá de terem inzempro da Aracy e da Otia que, afiná de contas, são meio lá meio cá. Agora se convencêro. “Seu” Pinto do Ideá e do Recreio, já me tem mandado pra mais de cem recado... E eu nem causo! Sou fie e agardecida ao seu Tojero. Só saio do Carro Gome pra formá companhia própria, de que serei a ‘estrela’! Já convidei inté o Doutó Jacarandá para ‘estrela’.

- Com que então, grandes projetos?

- Mas de certo. Quero prová que os preto, no Brasil, são mesmo ali de fato! E vamo deixá dessa história de dizê que são só os portuguez que gosta da gente! Meu camarim, no triatro, veve cheio! É portuguez, é intaliano, é hispanhó e muito brasileiro... E não é perciso sê atriz... Quarquê cozinheira sabe muito bem disso!

- O português leva a fama... Daí o estrilo do João Luso...

- Pois é. Não é só o ‘seu’ João Luso, são um magote deles, e muitos dos jorná; quem é que não sabe que os jornalista são a gente mais sem vergonha do mundo?

- Obrigados!

- E não lhes faço favô nenhum. Bom. Tá na hora de tomá a minha ducha... É servido?

- Não, agradecido. Mas creio que ainda é cedo...

- Ao contrário, tou atrasada. Minha manicura chega daqui a quinze minuto, o cabreiro daqui e meia hora e a modista num deve tardá...

- Gratos à sua acolhisa...

- De nada. Quando sai o artigo faz favo de levá lá no meu camarim. Ah! Espere um poço.

Esperamos. Voltou com um retrato onde se lia:
 “A inlustrada redação do Maio, a umilde admiradora Açendina Santos”.
 Beijamos-lhe a mão e partimos.²⁷⁶

Não sabemos se De Chocolat, enquanto artista e homem negro de teatro, lia ou se informava sobre o que escreviam alguns dos principais jornais da imprensa negra paulista no período anterior à formação da Companhia Negra de Revistas, assim como não conseguimos achar nas numerosas pesquisas que já se ocuparam de estudar e analisar o padrão, a linha editorial e os conteúdos dos artigos desses periódicos, nenhuma referência a tal fato²⁷⁷. Mesmo se nossa preocupação principal é a de analisar a maneira pela qual no Rio de Janeiro foi apresentada e comentada pelos jornais cariocas o fenômeno de “La Revue Negre”, acreditamos que seja importante considerar se e de qual forma, mesmo em tempos

²⁷⁶ Artigo da coluna “Teatros” de Mário Nunes, *O Malho*, 13/02/1926. Obviamente, nossa escolha foi a de manter a grafia através da qual pretendia-se reproduzir os “erros” de pronuncia atribuídos à atriz negra.

²⁷⁷ Tiago de Melo Gomes analisou a maneira com que as duas companhias teatrais que resultaram da divisão da Companhia Negra de Revistas foram recebidas e criticadas (positiva ou negativamente) pela imprensa negra paulista em ocasião de suas apresentações em São Paulo entre outubro e novembro de 1926, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 351-374.

posteriores ao recorte temporal de nossa pesquisa, a imprensa negra paulista tomou uma posição definida sobre Josephine Baker e/ou os espetáculos teatrais parisienses protagonizados por negros. Nesse sentido, contrariamente a quanto Antonio Sérgio Guimarães argumenta em seu estudo sobre a imprensa negra paulista²⁷⁸, Petrônio Domingues, estudando a maneira pela qual tal imprensa se apropriou seletivamente da imagem moderna e de sucesso de Josephine Baker sobre os palcos europeus, consegue identificar a presença de um tipo de “modernidade negra” absolutamente conectado com os debates e as discussões que analisamos até agora. Comprovando o fato de que “vários articulistas da imprensa negra tinham plena noção de que os ventos do modernismo sopravam a favor do legado cultural afro-diaspórico”²⁷⁹, Domingues destaca que as notícias e as discussões relativas a Josephine Baker foram seletivamente usadas e divulgadas por parte da imprensa negra para fornecer uma imagem da vedete norte-americana moderna, vitoriosa e de sucesso do ponto de vista artístico e econômico, resultando assim enaltecida do prestígio de sua raça sobre e fora dos palcos²⁸⁰. E essa série de sucessos incontestáveis se tornava ainda mais significativa em um contexto como o francês, ou seja, o da “grande nação amiga da raça negra”²⁸¹. A partir dessa evidência e citando quase como um presságio, mas em retrospectiva, a proposta que Jayme de Aguiar fez a Arthur Ramos, em 1940, para criar uma “antologia dos negros modernos”, Domingues defende o fato de que “chegou a hora de rever essa história [de que os negros brasileiros não estariam envolvidos nos processos da modernidade], redimensionando o papel dos afro-brasileiros – com seu protagonismo, suas

²⁷⁸ “Em grande parte, [a atitude dos negros paulistas de se identificar mais como brasileiros do que como africanos] reflete o relativo isolamento internacional [deles]. (...) Nos anos 1920 e 1930, entre os negros brasileiros, o conhecimento do mundo americano é ainda superficial, trazido pela imprensa mais comercial. (...) Do mesmo modo, *o diálogo com a vanguarda europeia, no Brasil, será travado pela jovem elite intelectual do país (os modernistas), não pelos negros. A imprensa negra brasileira mantém diálogo apenas com a grande imprensa local e, como ela, noticia a violência do racismo americano como meio de valorizar a nossa tradição de tolerância e de convívio interracial*”, GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Working paper CBS-52-04. Centre for Brazilian Studies. University of Oxford, 2003, p. 15. Disponível em <http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/Antonio%2520Guimaraes%252052.pdf> (acessado em 01/04/2012). Grifos nossos.

²⁷⁹ Neste sentido, o seguinte artigo de 1924 do jornal *Getulino* é bem significativo: “Ultimamente está na moda na Europa a arte chamada “Arte negra”. Os decoradores têm buscado, entre os motivos artísticos das tribos africanas mais ou menos selvagens, os elementos da arte suficiente para intentar revolucionar o gosto e a moda imperantes. Há até um crítico de arte que afirmou já muito seriamente: ‘- Para voltar a escultura à sua simplicidade primitiva, deve ela se inspirar nos fetiches e nos ídolos, rudemente talhados dos negros africanos’. Em Londres, (...) desenrola-se nestes momentos um espetáculo original, de singular transcendência artística a cargo de atores e atrizes negros, negros autênticos que conquistaram de assalto um dos mais célebres palcos de Londres. É o espetáculo chamado “Negros spirituals”, dirigido por miss Edna Thomas no Coliseu, uma mulher branca que está sugestionada com a alma e com a psicologia artística dos negros”, *Getulino*, 07/09/1924 *apud* DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, p. 115.

²⁸⁰ DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, pp. 105-113.

²⁸¹ *O Clarim da Alvorada*, 25/01/1930 *apud* DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, p. 98.

agências e narrativas – no curso da produção de novos cânones”, especialmente os da modernidade na diáspora transatlântica²⁸². Se, como veremos no quarto capítulo, essas temáticas são essenciais para interpretar parte dos sentidos polissêmicos das revistas do conjunto de *De Chocolat*, vale a pena citar quanto o *Progresso*, um dos principais órgãos da imprensa negra paulista daquele período, escrevia orgulhosamente em 1931:

o negro tem um grande lugar na história da evolução humana, tem-no na arte moderna e tê-lo-á, ainda, nos destinos da humanidade. (...) A arte nova está se inspirando, toda, na raça paciente e maldita. A música moderna é o gemido bárbaro que subia das senzalas antigas. Rugem, nela, os ventos do Deserto, em arrancos sonoros que têm a elasticidade do salto dos tigres²⁸³.

Voltando à imprensa carioca, reconsideremos por um momento um trecho de um fundamental artigo²⁸⁴ que já citamos anteriormente e que, em janeiro de 1926, pretendia “fazer sentir” aos leitores cariocas, esteticamente, por meio do que a encenação artística propunha a partir do palco, as sensações que eles poderiam experimentar assistindo a um espetáculo de Josephine Baker no Teatro dos *Champs-Élysées* de Paris:

Um espetáculo do Século XX ultracivilizado. (...) Imagine-se uma revista, representada por atores negros e vestidos de cores berrantes, com uma orquestra de manicômio no cenário, a tocar “one-step”, acompanhado de um vozerio infernal, entre decorações estilizadas que oferecem perspectivas de “arranha-céus”, vistos por olhos de bêbado, ou cabanas tropicais à luz de uma lua absurda; acrescentem a isso muitas contorções de macaco, desnudezes de ébano maquiadas, caricaturalmente, um canto nostálgico de emigrantes, todos os contrastes, todas as incoerências... e não se terá ainda feito uma idéia exata. Mas a gente ri e aplaude: os artistas riem, todo o mundo ri... Século XX, Paris, ultracivilização. Porque não se trata de um aspecto selvagem, segundo poder-se-ia supor e segundo dão a entender reclames hiperbólicos. “A Revista Negra” possui requintes sutis e sua selvageria passou pelo cadinho colonizador, falando inglês; os comediantes que tomam parte nela reduzem-se a uns indivíduos corretos, de pele escura, que ensaiam conscienciosamente seus números; seus atavios extravagantes estão de acordo com a mais moderna estética; o conjunto possui uma coesão, uma coesão adrede desarticulada, tal como a arte “futurista”, a troupe, o cenário, os instrumentos filarmônicos enfim,

²⁸² DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, pp.113-116.

²⁸³ *Progresso*, 15/11/1931 *apud* DOMINGUES, Petrônio. *Op. cit.*, 2010, pp. 115-116.

²⁸⁴ Usamos a expressão “fundamental artigo” porque acreditamos que nesse texto se confrontam diretamente os dois elementos primordiais da “luta” dialéticamente ambígua que o contexto cultural brasileiro estava vivendo naqueles anos. Não estamos falando da aparente relação (mais ou menos harmônica) entre a modernidade (ou modernismo) e o primitivismo com sua selvageria, mas de um debate mais decisivo, aquele acirrado entre modernidade e o que se considerava como “pré-moderno” ou, em outras palavras e de forma mais correta, entre a modernidade e a tradição no âmbito das práticas simbólicas. Para uma crítica à categoria de “pré-modernismo” no panorama artístico intelectual brasileiro da virada do século XIX para o XX, ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, pp. 22-29.

vêm de Nova York, cidade do progresso mecânico e palpável... Isto, talvez desnaturalize a revista, embora lhe dê um vago aspecto de elegância...²⁸⁵

Esta descrição tão fascinante, “futurista” e, ao mesmo tempo, extremamente contraditória, é provavelmente a que mais claramente consegue expressar a estranha ambiguidade que existia entre os diferentes aspectos que caracterizavam “La Revue Nègre”. A estética negra do espetáculo parecia estar aí, na frente do próprio cronista que tentava descrevê-la e, quem sabe, também na imaginação dos leitores das páginas de *A Notícia* por meio de suas palavras. A maneira pela qual o anônimo jornalista descrevia as cenas vistas sobre os palcos parisienses pareciam pretender testemunhar uma síntese dos temas principais do modernismo ocidental, ou seja, na síntese que nos propõe Marshall Berman,

a glória da energia e o dinamismo modernos, a inclemência da desintegração e o niilismo modernos, a estranha intimidade entre eles; a sensação de estar aprisionado numa vertigem em que todos os fatos e valores sofrem sucessivamente um processo de emaranhamento, explosão, decomposição, recombinação; uma fundamental incerteza sobre o que é básico, o que é válido, até mesmo o que é real; a combustão das esperanças mais radicais, em meio à sua radical negação.²⁸⁶

Por outro lado, o texto é também paradigmático em relação às discussões que estavam se desenvolvendo sobre a identificação de quem, no Brasil, entre modernistas, intelectuais, regionalistas, boêmios, empresários, teatro nacional, atores, autores, artistas negros e também público estaria mais (ou menos) preparado para gozar e/ou explorar essa modernidade “ultracivilizada” que a França e os negros que “vinham de Nova York” estavam propondo também à cultura brasileira em doses maciças e que, perigosamente (ou felizmente), “desnaturalizaria” a revista, mas a tornaria “elegante”, ou seja, modernamente cosmopolita.

Em relação a esse mesmo artigo de *A Notícia*, a historiadora norte-americana Micol Seigel, depois de tê-lo citado e tentando interpretá-lo, se pergunta: “Como então considerar esse caos visual, musical, lógico, no qual a identidade era definida por meio de uma performance [artística] e sua origem acabava sendo desnaturalizada [, tornando-se assim uma construção cultural]?”. A resposta que ela propõe à atenção do leitor é o fato de que o artigo é uma das maiores evidências de como “La Revue Nègre” podia ser inquietante para “alguns comentaristas [brasileiros que até] preferiram esquecer completamente tudo que representava o moderno e suas misturas”. De fato eles não foram os únicos que fizeram esse tipo de

²⁸⁵ Artigo (autor não especificado) “O Teatro em Paris. A Revista Negra e suas extravagâncias”, *A Notícia*, 08/01/1926 *apud* BARROS, Orlando de, *Op. cit.*, p. 73.

²⁸⁶ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 147.

escolha, já que “outros concordaram em compartilhar o desprezo das elites”²⁸⁷ relativo a esse caos aparentemente incompreensível e extremamente perigoso do ponto de vista da ordem social. Também na visão de Orlando de Barros, o anônimo jornalista de *A Notícia* que escreveu aquele artigo acreditava que “o público no Brasil não era sofisticado, ainda não estava acostumado com estas demonstrações extremas de modernidade, sendo [por exemplo] o futurismo²⁸⁸ uma estética rejeitada pelos críticos, não passando de coisa de jovens poetas que não haviam logrado reconhecimento nem aceitação”²⁸⁹. Mesmo assim, evidentemente, não todos, no contexto cultural e artístico carioca, compartilhavam uma visão desse tipo como, do resto, já evidenciamos nos artigos e textos que citamos anteriormente. De fato, de acordo com Micol Seigel,

as estratégias de representação da elite que iam desde as simples rejeições até as tentativas mais sofisticadas de limitação da interpretação do que todos podiam ver naufragou nas águas rasas da produção discursiva e artística popular. O panorama cultural carioca e a consciência de seus moradores em relação ao fato de eles estarem vivendo uma tendência de tipo global apresentou provas irrefutáveis de que as formas culturais afro-diaspóricas continuariam a atrair um público entusiasta no exterior e no âmbito doméstico (...). Assim as elites acabaram abraçando a ideia da democracia racial, mas articulando-a não como uma inovação recente que contemplasse uma mudança e uma particular atenção, mas como um acordo de longa duração da nação brasileira com si mesma (...). Esta cuidadosa e circunscrita versão de uma “harmonia” de tipo racial se tornaria a imagem do Brasil que as elites pretendiam oferecer para o resto do século [e] o mundo a aceitaria, fascinado, depois da Segunda Guerra Mundial. A década de 1920 foi o período em que as elites foram obrigadas a aceitar algumas partes de uma visão de mundo que elas encontraram na cultura popular e nos seus discursos por alguns tempos. Os que trabalhavam no âmbito cultural utilizaram os elogios parisienses para impulsionar o capital cultural [especialmente] da música popular brasileira (...) levando as elites às mesas de negociação locais dos café-concertos e dos cinemas, dos “dancings” e dos salões, onde as componentes populacionais mais populares apostaram suas reivindicações para obterem os plenos direitos de cidadania.²⁹⁰

Obviamente, como a historiografia já demonstrou, “os que trabalhavam no âmbito cultural” carioca, especialmente intelectuais e artistas de ascendência africana, escolheram e

²⁸⁷ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 125.

²⁸⁸ Não sabemos se nesta citação Orlando de Barros entendeu fazer referência propriamente ao futurismo ou quis aludir ao modernismo, sendo que, de frequente, confundiam-se os dois termos no uso cotidiano e também nas páginas dos jornais: de fato, os dois termos se tornaram praticamente sinônimos. Sobre a possível origem do equívoco, ver BRUM, Rosemary Fritsch. “Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina”. In: *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 38, supl., novembro 2012, pp. 165-166.

²⁸⁹ BARROS, Orlando de, *Op. cit.*, p. 73.

²⁹⁰ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 125 e 135.

utilizaram as formas mais diferentes para participar a essa “negociação”, às vezes até escapando da visão que se caracterizava pela aceitação total e não questionada do que a modernidade artística europeia e norte-americana produzia e difundia. Neste sentido, a citação, por parte de Orlando de Barros, do futurismo e de seu movimento estético nos fornece a possibilidade de lembrar dois fatos importantes que, se de um lado são estritamente relacionados ao movimento vanguardista de origem italiana, do outro o são também ao próprio De Chocolat e ao teatro ligeiro.

O “Manifesto futurista” de Filippo Tommaso Marinetti, essencialmente uma exposição programática dos ideais artísticos, estéticos (e políticos) que orientariam o movimento futurista e suas tomadas de posições sucessivas, foi publicado, em francês, na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro* em 1909. Se o futurismo foi basicamente um movimento centrado e limitado no âmbito artístico e cultural italiano e teve uma duração não muito extensa do ponto de vista temporal, não é possível negar que algumas de suas conotações teóricas e que sua eficaz iconografia tiveram efeitos duradouros e evidentes do ponto de vista estético e expressivo sobre quase todas as vanguardas intelectuais internacionais e também sobre alguns movimentos políticos de tipo totalitário como, por exemplo, o fascismo. Caracterizado pela grande importância que atribuía a tudo que era *bel gesto* e performance, pelo estilo provocatório de sua propaganda e pela agressividade e a violência de suas mensagens, o futurismo proclamava quase de uma maneira profética e messiânica a queda catastrófica do mundo claustrofóbico e intelectualmente “empoeirado” a ele contemporâneo para a realização de uma nova civilização que tinha como seus absolutos ideais o progresso técnico, a velocidade das máquinas e dos automóveis e a transformação no sentido moderno da sociedade. Vale a pena especificar que, no ideário futurista, o adjetivo “moderno” constituía o efetivo elemento antinômico e antagônico de tudo que poderia ser pensado ou imaginado como “tradicional” e não é por acaso que as palavras de ordem do movimento futurista eram justamente as que se contrapunham diametralmente (também de um ponto de vista “físico”, quase performático) a uma visão antiga, passadista e tradicional da realidade, ou seja, as de “metrópole, revolução, liberdade, guerra, máquinas, velocidade, ruído, arsenal, locomoção, ritmos, aeroplanos, lutas, destruir, rebelar, exaltar, marchar”²⁹¹.

Entre os vários “manifestos” programáticos e propagandísticos da ideologia futurista que Marinetti elaborou e publicou no curso dos anos, um é particularmente interessante pela

²⁹¹ MEZZA, Cintia. “El poder de la voz escrita, Catálogo de la exposición *El universo futurista*. Colección MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia. Buenos Aires: Fundación PROA, 2009 *apud* BRUM, Rosemary Fritsch. *Op. cit.*, pp. 162-163.

importância que atribui ao entretenimento e à diversão de tipo artístico dentro do contexto ideológico do movimento futurista. De fato, Marinetti apontava expressamente para o *teatro di varietà* (o teatro de variedades) como o mais “verdadeiro” gênero teatral da modernidade por causa de uma série de elementos que o caracterizavam especificamente do ponto de vista estético. Escrito em 1913, esse manifesto antecipava quase profeticamente uma série de elementos e características que, *mutatis mutandis*, seriam os mesmos da *revue au grand spectacle* francesa e do teatro de revista brasileiro da década de 1920. Com tais premissas, achamos interessante propor algumas das partes desse articulado “manifesto” elaborado por Marinetti, especialmente no que é relativo à importância que o autor italiano atribuía a todos os elementos e fatores performáticos da encenação teatral e à presença necessariamente ativa do público durante o espetáculo:

O TEATRO DE VARIEDADES

Manifesto futurista

Temos nojo do teatro contemporâneo (versos, prosa, música) já que alterna de forma idiota a reconstrução histórica (...) e a reprodução fonográfica da nossa vida de cada dia: teatro minucioso, lerdo, analítico e diluído, digno no máximo da lâmpada de óleo.

O Futurismo exalta o Teatro de Variedade já que:

1. O Teatro de Variedades, que nasceu com a Eletricidade como nós, por sorte, não tem nenhuma tradição, nem maestros, nem dogmas e vive da atualidade veloz.

2. O Teatro de Variedades é absolutamente prático, já que *se propõe de distrair e divertir o público através da comicidade, da excitação erótica e da imaginação.*

3. Os autores, os atores e os maquinistas do Teatro de Variedades [têm que] incessantemente inventar novos elementos de maravilha. *Eles não podem parar ou se repetir e disso vem uma emulação exacerbada de cérebros e músculos para ultrapassar as marcas de agilidade, velocidade, força, complicações e elegância.*

(...)

5. O teatro de Variedades (...) gera de forma natural o que eu chamo de “o maravilhoso futurista”, produto do mecanismo moderno. Exemplos desse maravilhoso são 1) caricaturas poderosas; 2) abismos de ridículo; 3) ironias impalpáveis e deliciosas; 4) símbolos que contornam e que se tornam definitivos; 5) cachoeiras de riso sem freio; 6) analogias profundas entre a humanidade, o mundo animal, o mundo vegetal e o mundo mecânico; 7) brechas de cinismo revelador; 8) sobreposições de bordões hilários e de jogos de palavras que servem para arear a inteligência; 8) todos os tipos de riso e de sorriso para se relaxar; 9) todos os tipos de idiotices, de imbecilidades que levam a inteligência até à beira da loucura; 11) todos os novos significados de luz, som, ruído e palavra (...); 12) uma quantidade de eventos resolvidos rapidamente e de personagens que se deslocam da direita para a esquerda em 2 minutos (...)

6. O Teatro de Variedades é hoje o caldeirão no qual fervem todos os elementos de uma sensibilidade nova que está se preparando. Nela é possível achar a decomposição irônica de todos os protótipos desgastados

do Belo, do Grande, do Solene, do Religioso, do Feroz, do Sedutor e do Que dá medo e também a elaboração abstrata dos novos protótipos que virão.

*O Teatro de Variedades é então a síntese de tudo que a humanidade refinou até agora nos próprios nervos para se distrair rindo da dor material e moral; é também a fusão fervente de todas as risadas, de todos os sorrisos, de todas as gargalhadas, de todas as contorções, de todas as caretas da humanidade futura. Nele é possível experimentar a alegria que sacudirá os homens daqui a cem anos, suas poesias, suas pinturas, sua filosofia e os pulos de sua arquitetura.*²⁹²

Como afirmou Orlando de Barros, é verdade que o futurismo, enquanto movimento intelectual, mas também como elaboração ideológica, foi esteticamente rejeitado não somente pelos críticos artísticos, mas também pela grande maioria dos intelectuais brasileiros que, ao contrário, aderiram com entusiasmo ao movimento modernista nacional. De acordo com Brum, “os modernistas brasileiros como Mário de Andrade não [acompanharam] as propostas futuristas [e negaram-nas], em todas as ocasiões. Alguns autores, como Motta Júnior, [chegaram até] a distinguir entre futurismo e marinettismo”. Com muita probabilidade, esse tipo de atitude por parte da maioria dos modernistas brasileiros foi causada pelas diferentes perspectivas que os dois movimentos tinham em relação aos percursos a ser explorados, assim como pela definição de objetivos evidentemente diferentes. Assim, com o passar do tempo, “após da recusa da civilização industrial, [começou] a tomar corpo [no Brasil,] um novo projeto estético, ao qual a década de 30 conferirá contornos políticos e imporá novas diretrizes de atuação artística, bem diferentes da agressividade e da polêmica acirrada do futurismo”²⁹³.

Mesmo em um contexto tão pouco favorável, em 1926, foram organizadas na América do Sul por parte do empresário italiano Nicolino Viggiani (o mesmo empresário de Josephine Baker) uma série de apresentações em grandes teatros durante as quais o próprio Marinetti, praticamente atuando e interpretando a si mesmo sobre os palcos, teve a oportunidade de encontrar ao vivo seus (poucos) adeptos e admiradores e seus (muitos) detratores desse continente. As apresentações consistiam em leituras públicas de textos e poesias futuristas, entrevistas à imprensa, concertos de músicas de celebração ou inspiradas ao futurismo, encontros com algumas das várias associações de italianos daquelas cidades e,

²⁹² MATTEIS, Stefano et al., *Follie del varietà. Vicende, memorie e personaggi: 1890-1970*. Milão: Feltrinelli, 1980, p. 166 *apud* VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, pp. 69-70. Grifos nossos.

²⁹³ BRUM, Rosemary Fritsch. *Op. cit.*, pp. 165- 169.

sobretudo, muitas palestras abertas às perguntas do público das plateias.²⁹⁴. As cidades que a *tournee* do futurista italiano visitou em terra brasileira foram, em sequência, Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, antes de prosseguir suas apresentações em Buenos Aires, na Argentina. De acordo com Brum, todas as apresentações e aparições públicas no Brasil de Marinetti foram marcadas por grandes polêmicas e por uma atmosfera de excessiva tensão entre o palco e o público e, neste, entre a facção que se pretendia futurista e a dos anti-futuristas mais radicais. Infinitas foram nas três cidades brasileiras visitadas as vaias que receberam as declamações exaltadas e provocatórias do futurista italiano, assim como se tornaram costumeiros os tumultos, os insultos, as ameaças e os públicos pedidos de desculpa por parte dos organizadores dos encontros: em São Paulo, Marinetti, do palco, nem conseguiu falar uma palavra sequer.

É no contexto dessa grande confusão anti-futurista que excitava e esquentava as almas do público brasileiro que assistia às conferências do criticado intelectual italiano que registramos o segundo fato digno de nota que pretendemos evidenciar. Pelo que nos contam os jornais da época, a conferência de Marinetti na cidade de Santos não parecia muito diferente das outras às quais “o pai do futurismo” já tinha presenciado. Mas, no teatro da cidade santista onde aconteceu a conferência, de uma maneira inesperada, alguém, entre o público, obteve de repente a atenção de todos os presentes por causa de sua fala irônica, caustica e mordaz com a qual dirigiu suas críticas ao próprio Marinetti que estava sobre o palco. Com base na crônica detalhada da *Folha da Manhã* e de acordo com quanto escreveu Orlando de Barros, no meio da confusão chegou um momento no qual

[Marinetti] não se deu por vencido. Corajosamente recomeçou a falar, atacando o passadismo, falando de moda, dos cabelos “à la garçonne”, disse dos grande núcleos futuristas que iam surgindo em todo o mundo, inclusive no Rio (...). Não disse coisa nova, senão o que já era mais que sabido, os jornais já haviam resenhado à exaustão as mesmas opiniões. (...) Marinetti, no entanto, foi forçado, a cada momento, a interromper sua explanação, pelas ondas ensurdecedoras de vaias que partiam das torrinhas

²⁹⁴ Só para dar uma ideia de como grande parte da imprensa brasileira preparou os seus leitores à série de encontros programados de Marinetti com o público brasileiro, eis o que o *Correio da Manhã* escreveu na véspera do encontro de Marinetti com o público e os intelectuais cariocas: “No Brasil, as escolas literárias são assimiladas tardiamente. Sempre foi assim. E vêm, todas, de Paris, como figurinos, tenham, embora, surgidos na Itália, na Áustria ou no Japão. (...) Futurismo é coisa velha e já saiu de moda, Na Europa ninguém mais fala em futurismo, um pensamento extravagante e engraçado, mas que não pode ficar de pé. Pois agora é que nós, aqui, nos preocupamos com ele? É verdade que um grupo cheio de recomendável pudor resolveu substituir o nome da escola que passa de futurismo, num cômico retrocesso vocabular, o modernismo, tal qual como o horrível “estilo colonial” que se chama agora (...) o “estilo moderno inspirado em Portugal”. (...) Pura *camouflage*. (...) É esse o voto dos caboclos do Brasil. Assim posto, o Futurismo, so pode ainda interessar ao próprio sr. Marinetti, homem inteligente e prático e aos seus empresários, ainda mais práticos e mais inteligentes que o próprio sr. Marinetti”, comediário de Luiz, *Correio da Manhã*, 13/05/1926.

(...)... um espetáculo divertidíssimo. *Foi quando interveio João Candido Ferreira, o De Chocolat, o conhecido cançonetista, que surgiu na plateia, de casaca, e em tom solene, saudou Marinetti, a quem disse que devia ser a primeira vez que um preto o saudava. Gritos, vaias, berros, uma confusão infernal. De Chocolat, depois, indo para as torrinhas, disse, referindo-se a Marinetti: “Marinetti, nós somos camaradas. Eu te saúdo. Aqui tu ‘cavas’ a tua vida e eu no Miramar faço o mesmo. É a defesa do estomago. Aconselho-te, porém, que uses o... Pilogênio*²⁹⁵. Recrudescer a assuada, os gritos e a confusão. Ouviram-se os estalidos de bombas e traques no recinto. Entretanto, enquanto o comportamento barulhento ficava por conta das torrinhas, presumidamente tomada pelos estudantes, a plateia conservava-se em silêncio e respeito, aplaudindo de vez em quando o chefe do futurismo. Lá fora, na Avenida, mais ou menos sem saber porquê, grande massa popular, num berreiro infernal, vaiava o conferencista.²⁹⁶

O primeiro elemento que precisa ser destacado é, obviamente, o fato que De Chocolat estava lá em Santos, presente à conferência de um dos mais conhecidos representantes das vanguardas modernistas europeias. Mesmo se não mais apreciado como alguns anos antes, Marinetti continuava sendo o polêmico objeto de muitos artigos e discussões nas páginas de todos os maiores órgãos da imprensa no Brasil e disso, claramente, De Chocolat era muito consciente, provavelmente por causa da sua leitura assídua dos jornais. Um segundo elemento a ser evidenciado é o fato que, significativamente, o artista baiano, na sua breve fala frente a um dos símbolos da modernidade, não perdeu a ocasião de afirmar em primeiro lugar sua própria negritude. De Chocolat se apresentou a Marinetti como um negro consciente de sua negritude, um negro que, além do mais, se apresentava elegantemente vestido e que conhecia perfeitamente o valor e o significado de cada uma das palavras que utilizava. Logo depois, bem consciente também do clima desfavorável para o ilustre convidado no teatro santista, um clima que não era tão diferente do frenesi excitado do público de qualquer peça revisteira no momento em que a vedete mostrava uma parte de seu corpo ou afirmava frases ou bordões que o público ansiosamente esperava, De Chocolat começou o processo tipicamente revisteiro de “destruição” do “personagem-tipo” que Marinetti naquele momento parecia estar interpretando. Assim, figura-símbolo da modernidade que não era mais reconhecida e idolatrada como no passado, sem ter mais a credibilidade que o caracterizava anteriormente ou, em termos baudelairianos, sem mais evidenciar a antiga áurea que o diferenciava dos outros mortais, “o pai do futurismo” acabava

²⁹⁵ O Pilogênio era uma marca de remédio para a queda de cabelos, cuja propaganda era bastante presente nos jornais e nas revistas semanais daquele período.

²⁹⁶ BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, pp. 161-162. Grifos nossos.

sendo tratado pelo interlocutor baiano da mesma maneira pela qual se trataria um simples “personagem” sobre as cenas: imediatamente a ele foi lembrado que a primeira coisa da qual deveria se preocupar era sua sobrevivência cotidiana, sobrevivência que, pelo menos, lhe era garantida por meio da organização das patéticas conferências do tipo da que De Chocolat e o resto do público estavam presenciando. Implacável, o processo de destruição do personagem por parte de De Chocolat só poderia se tornar completo e definitivo por meio de uma última e quase banal alusão, exatamente o tipo de alusão que o público do teatro de revista adorava e esperava: a irônica, simples e velada alusão a um defeito físico do interlocutor.

Como já dissemos anteriormente, na visão de Micol Seigel alguns comentaristas e jornalistas brasileiros, através do que escreveram nas colunas dos próprios jornais, demonstraram claramente a vontade de não pretender considerar seriamente o que poderia significar o “moderno e suas misturas” que as atuações de atores negros sobre os palcos parisienses estavam metaforicamente sugerindo a partir do outro lado do Atlântico ao teatro ligeiro nacional. Mas, por outro lado, outros jornalistas, intelectuais, homens de cultura e artistas, alguns dos quais negros, logo pensaram em colher a ocasião favorável e aproveitar daquela possibilidade como, do resto, já fizeram outros entre eles bem antes de 1925, como, por exemplo, Pixinguinha e os Oito Batutas.

Essas personalidades do âmbito artístico e cultural se apropriaram e fizeram um ótimo uso do que a historiadora norte-americana definiu de aparente “caos visual e musical”, um caos conflitante entre o que era pensado como moderno e o “pré-moderno”. Esses intelectuais e produtores culturais reorganizaram e reinterpretaram esse caos de uma maneira para eles mais funcional para identificar um novo tipo de estética que possibilitasse a inspiração de novas e significativas combinações e hibridações com o conjunto de práticas simbólicas afro-dispóricas que, tanto na música quanto na dança e nas artes plásticas e visuais, estavam se impondo de uma maneira cada vez mais importante do ponto de vista estético e como produtos culturalmente massivos. Essas novas reinterpretações obrigatoriamente possuíam sempre uma fortíssima relação com os discursos relativos à nacionalidade e, de alguma forma, os condicionavam. Fazendo isso, inevitavelmente, ficou manifesta a possibilidade de transformar as que, anteriormente, eram pensadas como consolidadas visões e posições intelectuais sobre o que se entendia com a expressão “ser brasileiro” em inovadoras, sugestivas, alusivas e enriquecedoras elaborações de relações e sobreposições entre os conceitos de raça, nação e modernidade, uma das quais, por exemplo,

foi a consideração da presença no âmbito brasileiro de uma marcada harmonia racial. Mas esta era só uma visão das tantas possíveis a ser considerada e elaborada. Se esta visão harmônica privilegiava a relevância de aspectos como a mestiçagem cultural (e racial) brasileira, era bastante claro a muitos que os discursos que, na Europa e nos Estados Unidos, tentavam entender e interpretar o grande sucesso de produtos culturais “negros” muito cedo provocariam o surgimento de posições e narrativas que, no âmbito propriamente nacional, exigiriam “um reenquadramento das posturas acerca de elementos culturais vistos como ‘negros’ produzidos no país”, elementos que, por outro lado, caracterizavam todas as culturas e as realidades próprias à afro-diáspora negra atlântica. Passado (ou quase) o período no qual era suficiente desprezar tais elementos para excluí-los enquanto representações da barbárie e da selvageria da população de ascendência africana e de seu atraso, essas novas mensagens que agora estavam atravessando o Atlântico nos dois sentidos pareciam prospectar também para o Brasil uma reavaliação geral do articulado assunto das relações entre raça, nacionalidade e caráter nacional. “Nessa ótica, muitos contemporâneos [entre jornalistas e intelectuais, mas também entre produtores culturais negros] talvez tenham pensado que uma valorização dos elementos ‘negros’ existentes no Brasil poderia colocar o país em boa situação naquele contexto” inter- e transnacional, além de propor de maneira consistente uma nova solução da questão racial como um dos pressupostos fundamentais e indiscutíveis do nacionalismo brasileiro.²⁹⁷

No que nos interessa, é necessário frisar o fato de que essas novas leituras e articulações forneciam ao negro da diáspora afro-atlântica a possibilidade de formular modelos identitários adequados para rediscutir uma sua maior inserção social no Pós-Emancipação e nos quais ele pudesse também se auto-reconhecer. E, como De Chocolate demonstrou muito bem na sua breve *performance* no teatro santista, era possível veicular tudo isso através de formas artísticas e de códigos que eram próprios do teatro revisteiro, um gênero que o público carioca sempre tinha mostrado de apreciar por causa de suas expressões estéticas específicas e pela grande utilização que ele fazia da ironia, da sátira e do sarcasmo, todos elementos que eram típicos do espírito dessacralizador próprio do carioca.

Com certeza, eis o que sustentamos no nosso trabalho, “esse caos visual e musical” e até lógico ao qual nos referimos anteriormente, esse conjunto de performances artísticas não sempre inéditas, mas sempre muito apreciadas e ambigualmente polissêmicas podia agora fornecer a possibilidade a todos (negros, não brancos, mas também brancos) de se tornarem

²⁹⁷ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 342 e p. 344.

as referências de uma estética propriamente negra cujas várias e diferenciadas dimensões eram todas, ao mesmo tempo, igualmente possíveis e plausíveis. Possíveis, plausíveis e também modernas. Alguém aproveitaria aquela possibilidade que lhe era oferecida.

CAPÍTULO III

MODERNIDADE E CONTRA-MODERNIDADE NA PERSPECTIVA AFRO-DIASPÓRICA DO “ATLÂNTICO NEGRO”

Não é mais possível considerar o que era bom no passado e chamá-lo simplesmente de herança e descartar o que era mau e vê-lo simplesmente como um peso morto que o tempo irá sepeli-lo no esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental finalmente chegou à superfície usurpando a dignidade da nossa tradição. Esta é a realidade em que vivemos. É por causa disso que todos os esforços que fazemos para fugir dessa atmosfera pavorosa do presente para nos refugiar na saudade de um passado ainda intacto ou no esquecimento antecipado de um futuro melhor são inúteis.²⁹⁸

Hannah Arendt

Debaixo da linguagem europeia de liberdade e igualdade há escravidão e morte.²⁹⁹

James H. Cone

Como vimos nos capítulos anteriores, no período que estamos considerando Paris representava efetivamente o centro da modernidade, o verdadeiro coração pulsante em que se concentravam e atuavam, influenciando-se reciprocamente, as várias e mais diferenciadas componentes modernistas da arte e da cultura. A capital francesa atraía não somente intelectuais, pensadores e todos os tipos de vanguardas artísticas e culturais, mas também uma quantidade indefinida de artistas das mais diferentes proveniências que se reconheciam na variedade cosmopolita de ideias e elaborações culturais reciprocamente contaminadas uma com as outras e que conseguiam achar dessa forma seus necessários espaços de expressão. Nesses espaços, eles percebiam a existência de ocasiões e possibilidades para se afirmar artisticamente de uma forma compatível com os gostos e as expectativas de um público variegado, competente e atento às novas propostas, sobretudo artísticas. A *ville-lumière* acabava assim constituindo o palco ideal sobre o qual as artes e as práticas simbólicas modernas e modernistas³⁰⁰ tinham a possibilidade de achar seu lugar privilegiado de

²⁹⁸ ARENDT, Hannah. “Prefazione alla prima edizione (1950)”. In: *Le origini del totalitarismo*. Milão: Edizioni di Comunità, 1996, p. liv.

²⁹⁹ CONE, James H. *For my people: black theology and the black church*. Nova York: Orbis, 1984, p. 71 *apud* LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças. Marinheiros, escravos, plebeus e história oculta do Atlântico revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 110.

³⁰⁰ Tais práticas simbólicas se expressavam cada vez mais conjuntamente ou com referências a versões de uma cultura culta e de uma cultura popular que, como nos ensina Néstor Canclini, se tornavam cada vez menos

afirmação e de consagração, tornando-se uma referência para todos os centros e os espaços atlânticos (estamos pensando obviamente no Rio de Janeiro, mas também em Nova York, Nova Orleans, Buenos Aires e nas outras grandes cidades europeias, *in primis* Londres, Milão, Berlim, Viena e Madri) que, de várias formas e maneiras, podiam reivindicar ou aspirar a uma colocação “dentro” do próprio processo constitutivo da modernidade.

Utilizando nas páginas precedentes a expressão “modernidade”, sempre tivemos a intenção (mais ou menos explicitada) de evidenciar o papel fundamental, praticamente condicionante, que a visão de mundo e o projeto que a definiam e a caracterizavam possuíam nas suas relações com as práticas cotidianas e simbólicas e com as ideias desenvolvidas nos diferentes contextos culturais, também o relativo às culturas nacional-populares.

De que tipos de visão de mundo e de projeto estamos falando?

Considerando a existência de uma bibliografia extremamente ampla sobre o conceito de modernidade, a intensidade e a frequência com que tal conceito foi tratado e atualizado e quanto são ainda fortes as paixões que sempre ele soube levantar, ainda mais depois do surgimento de conceitos igualmente polêmicos e debatidos como o de “pós-modernidade”, estamos conscientes da extrema dificuldade que existe para defini-lo ou, pelo menos, delimitá-lo. Nesse sentido, o resumo que da própria noção de modernidade faz o sociólogo britânico Paul Gilroy explicita muito bem a complexidade deste conceito, também apontando para as suas consequências em relação à ideia de identidade:

O conceito de modernidade nos traz à mente a interpenetração do capitalismo, industrialização e democracia. Nossa atenção é dirigida para a emergência do governo moderno, a aparição de Estados-nação e numerosas outras mudanças sociais e culturais. O lugar da terra no cosmo e a relação entre a Europa e o resto do planeta foram transformados, assim como o foi a aceitação inquestionável do relato das origens humanas fornecido pela Bíblia. Outras mudanças, no registro do tempo, na experiência do modo de vida urbano, na configuração das esferas públicas e privadas, e na qualidade distintiva tanto da individualidade moderna como da vida ética moderna, inspiraram grandes volumes de tratados filosóficos. O desenvolvimento da soberania territorial e dos aparatos culturais e comunicativos correspondentes são perceptíveis em meio a esse fluxo. (...). Aquela combinação promoveu uma nova definição da relação entre lugar, comunidade, e aquilo que hoje podemos chamar de “identidade”.³⁰¹

Reinhart Koselleck tentou explicitar o que se deveria esperar da utilização da expressão “tempo novo”, ou “modernidade”, a partir do momento no qual tal expressão não

diferenciadas e distanciadas entre si por causa da presença condicionante também de uma cultura de tipo massivo que começava a por as bases da indústria cultural.

³⁰¹ GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007, pp. 77-78.

acabou identificando somente um conceito específico, mas também uma inteira época histórica:

“Tempo moderno” (...) pode significar ou a simples constatação de que o “agora” é novo, de que o tempo atual se opõe ao tempo passado, seja qual for a profundidade desse passado. Neste sentido se forjou a expressão “*modernus*”, que desde então não perdeu o significado de “atual”. Por outro lado, o novo tempo pode indicar uma reivindicação qualitativa, a de ser novo no sentido de inteiramente diferente, ou até mesmo melhor, do que o tempo anterior. Então o novo tempo indica novas experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira, ganhando uma dimensão que confere ao novo um caráter de época. (...) Para considerar o próprio tempo como radicalmente novo em oposição à história passada, e por isso antiga, precisava-se de uma atitude diferente não apenas em relação ao passado, mas, muito mais ainda, em relação ao futuro. (...).³⁰²

O deslocamento da atenção e a atração da sociedade ocidental em relação ao futuro que a esperava em evidente detrimento de tudo que constituía seu passado e das experiências que o próprio passado até aquele momento tinha providenciado e cristalizado na “tradição” fez com que fosse reconhecida a centralidade da categoria do “horizonte de expectativa” no mesmo lugar que, anteriormente, era ocupado pela categoria do “espaço da experiência”, ambas categorias meta-históricas fundamentais para a efetiva compreensão do que é a modernidade³⁰³. De fato, a partir desse antagonismo, resultou possível a identificação do futuro como momento (e lugar) em que potencialmente as expectativas se tornariam um “futuro prognosticável” que, paulatinamente, acabou se identificando e se sobrepondo à ideia de progresso, ideia não mais necessariamente ligada a algum tipo de poder religioso ou civil³⁰⁴. O sentido e a tensão rumo ao futuro determinaram assim um efeito de contração da experiência no presente e provocaram um efeito de aceleração temporal como projeção efetiva rumo ao que era o porvir. Essa aceleração do tempo só se tornou mais “compatível” com a sua nova condição no momento em que a técnica e a ciência, através do processo de

³⁰² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2006, p. 274 e 278.

³⁰³ KOSELLECK, Reinhart. *Op. cit.*, pp. 309-310.

³⁰⁴ Zygmunt Bauman escreve que “as utopias modernas nunca foram meras profecias, e menos ainda sonhos inúteis: abertamente ou de modo encoberto, eram tanto declarações de intenções quanto expressões de fé em que o que se desejava podia e devia ser realizado. O futuro era visto como os demais produtos nessa sociedade de produtores: alguma coisa a ser pensada, projetada e acompanhada em seu processo de produção. O futuro era a criação do trabalho, e o trabalho era a fonte de toda a criação”, BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 165.

modernização das suas aplicações práticas, asseguraram também uma aceleração adequada e revolucionária do campo da experiência.³⁰⁵

Num contexto desse tipo, a “experiência histórica” resultou obviamente afetada de uma forma inédita: de um lado, o tempo entrou a fazer parte da própria história assim como da experiência histórica porque se tornou o elemento ativo capaz de conter uma “capacidade de carga” continuamente em expansão, do outro, a ampliação do horizonte social de expectativa em detrimento do espaço da experiência determinou, no âmbito cultural, um consistente processo homogeneizador que conduziu cada vez mais rumo a uma “consciência única e acelerada”. Outros elementos de objetivação temporal fizeram com que se impusessem uma “hipertrofia da cultura objetiva e [uma] atrofia da individual, levando ao extremo as atitudes do indivíduo” despersonalizando-o e determinando situações de fragmentação, multiplicidade e choque na vida mental individual.³⁰⁶ Enfim, nesse novo tempo moderno projetado “naturalmente” para o futuro também o passado viu transformada a maneira pela qual ele era visto e pensado, especialmente nas suas relações continuativas com a contemporaneidade. Em outras palavras, utilizando as palavras de Hans Robert Jauss, “se começava a ver o próprio século com os olhos do futuro”³⁰⁷.

Mônica Velloso mostra que, com a obra de Baudelaire, o passado de alguma forma retornava a ser plenamente considerado pela modernidade a fazer parte dela para ter um senso próprio. Segundo a historiadora brasileira, o passado deixava de ser visto como simples oposição ao novo e, ao mesmo tempo, não era mais pensado da forma através da qual era pensado na antiguidade, ou seja, um exemplo enriquecedor e formador do presente: o passado tinha a possibilidade de “ser pensado como continuidade [, intuindo-se] que ele compunha o elo de uma cadeia temporal que abarcava as várias temporalidades representadas pelo passado, pelo presente e pelo futuro”³⁰⁸. Se Baudelaire conseguiu harmonizar a modernidade com seu passado e com a tradição, por exemplo introduzindo à atenção de todos o conceito de “moda” como momento real em que efemeridade e eternidade se juntam esteticamente³⁰⁹, o “parentesco” inelutável da própria modernidade com o processo modernizador (a modernização) não podia esconder por muito tempo as tensões e as

³⁰⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Op. cit.*, pp. 35-37.

³⁰⁶ VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010b, pp. 52-53.

³⁰⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 197.

³⁰⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2010a, pp. 15-16.

³⁰⁹ “Por ‘modernidade’ eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável”, BAUDELAIRE, Charles (sem outras referências) *apud* BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, 2007, p. 160.

contradições que intrinsecamente já a caracterizavam ou a teriam com certeza afetada: “resultado do desenvolvimento capitalista, do progresso científico-tecnológico, da razão iluminista e pragmática, a modernidade impõe-se em detrimento das subjetividades, tornando-se por isso uma força opressora”. Em outras palavras, conotando a “cultura da modernidade” como expressão artística e intelectual da modernização, Baudelaire indicava a arte como a única linguagem capaz de “traduzir essa face dupla da modernidade, que abrigava o transitório e o eterno, a opressão e a liberdade”³¹⁰.

Nesse sentido, considerando com particular atenção um aspecto que se tornará fundamental na nossa discussão, a modernidade e suas tendências opressoras e até totalitárias³¹¹ se relacionam perversamente com as “anomalias” ambíguas e hierarquizadas que a introdução das classificações raciais determinou. Segundo a narrativa evidentemente pós-colonial de Walter Mignolo, na modernidade

infelizmente, nem todos os assassinatos massivos foram registrados com o mesmo valor e a mesma visibilidade. Os critérios não mencionados para o valor das vidas humanas são um óbvio sinal (de uma interpretação descolonial) de política escondida de identidade imperial: quer dizer, o valor das vidas humanas à qual pertence a vida do enunciador, se torna uma vara de medida para avaliar outras vidas humanas que não têm opção intelectual e poder institucional para contar a história e classificar os eventos de acordo com uma classificação de vidas humanas: ou seja, de acordo com uma classificação racista.³¹²

Um dos exercícios mais interessante por parte dos numerosos autores que se ocuparam de maneira exaustiva da modernidade ocidental no século XX³¹³ foi a tentativa de entender e, em seguida, realizar a difícil conciliação entre seus aspectos *opressores* e a evidente e estreita contigüidade ideológica que a modernidade sempre se orgulhou de manter com os princípios considerados universais e *emancipadores* do Iluminismo³¹⁴.

³¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2010a, pp. 16-17.

³¹¹ BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, pp. 36-37.

³¹² MIGNOLO, Walter D. *Op. cit.*, p. 294.

³¹³ Consideramos absolutamente inútil tentar selecionar e indicar mesmo uma bibliografia mínima sobre o tema, considerada a amplitude e a complexidade que a discussão sobre o assunto alcançou com o passar das décadas e das ideologias não somente no âmbito ocidental propriamente dito (veja-se nesse sentido também os discursos sobre a pós-modernidade e os estudos pós-coloniais). Obviamente, indicaremos em nota todos os textos aos quais faremos referência na nossa análise.

³¹⁴ “(...) O modernismo (sic) contém suas próprias contradições e tensões dialéticas interiores; (...) determinadas formas de pensamento e visão modernistas podem solidificar-se em ortodoxias dogmáticas e tornar-se arcaicas; (...) outras formas de modernismo podem ficar submersas por gerações, sem chegar a ser suplantadas; (...) as mais fundas feridas sociais e psíquicas da modernidade podem ser indefinidamente tampadas, sem chegar a cicatrizar de fato”, BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 203.

No curso do século XVIII, a extrema confiança nas infinitas capacidades da razão finalmente libertada das amarras que a obscureciam fez com que os sujeitos kantianos ou cartesianos não pudessem mais razoavelmente pensar em errar “em seus caminhos humanos a menos que empurrados ou atraídos para fora da reta trilha iluminada pela [própria] razão”: “escolhas diferentes [eram] o sedimento de tropeços da história – o resultado de uma lesão cerebral chamada pelos vários nomes de preconceito, superstição ou falsa consciência”³¹⁵. Esses pressupostos não poderiam conviver de uma maneira coerente com o lado mais obscuro da racionalidade moderna, lado que não demorou a comparecer e a inquietar o homem moderno, especialmente em relação à mais importante faculdade que agora lhe era própria, ou seja, a do livre arbítrio. Como afirma Bauman, “a libertação é uma bênção ou uma maldição? Uma maldição disfarçada de bênção, ou uma bênção temida como maldição? Tais questões assombraram os pensadores durante a maior parte da era moderna, que punha a ‘libertação’ no topo da agenda da reforma política e a ‘liberdade’ no alto da lista de valores”³¹⁶.

A partir dessa visão, a universalidade e o valor absoluto da modernidade são justamente caracterizados pelo que o mundo ocidental produziu a partir de sua modernização, mas também, ao mesmo tempo, invertendo o sentido do universal no individual com suas angustias particulares. Um caso paradigmático desse tipo de abordagem é o do excelente estudo que o autor norte-americano Marshall Berman dedicou inteiramente à modernidade e a seu sentido enquanto fenômeno “universal” da contemporaneidade para o homem moderno. O autor descreve a modernidade como uma verdadeira “experiência ambiental” que, enquanto universal, é comum a *todos*, “[anulando] *todas* as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: (...) *a modernidade une a espécie humana*”³¹⁷. Mas, de onde vem tudo isso? Como o homem (ocidental) alcançou essa pressuposta unidade universal de inspiração iluminista? A resposta a essa questão vem, substancialmente, da consideração de que houve uma série de mudanças formidáveis em um

³¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 210. Como justamente evidencia o autor polonês, se o preconceito, a superstição e a falsa consciência acham seu ambiente favorito em lugares onde “os homens circulam e se encontram – no teatro, num mercado, em festas tribais”, ou seja, onde os homens operam em comunidade, a razão iluminada opera e é ativada individualmente por cada indivíduo. Essa é a principal razão pela qual vários dos movimentos, sobretudo artísticos, que, a partir do século XIX, tentarão se opor de alguma forma à força homogeneizadora da modernidade como o romantismo, utilizarão o recurso da tradição inserido em contextos comunitários como a nação e acabariam beirando um implícito apoio do ponto de vista político às formas incipientes de nacionalismo.

³¹⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 28.

³¹⁷ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 24. Grifos nossos.

mundo que “se tornou” moderno por meio de sua transformação, um mundo que acabou se “modernizando”.³¹⁸

Como evidencia Berman, existe uma ligação indissolúvel entre modernização e modernidade. A partir da primeira, a modernidade se caracterizou pela “experiência ambiental” universal e unificadora na qual todos os homens e as mulheres que se consideram “modernos” têm que ter como principal aspiração de suas vidas a mudança, uma contínua procura do novo do ponto de vista pessoal e social. Deixando para trás o passado com suas nostalgias (e nós diríamos também suas tradições), os “modernos (...) se [deliciam] na mobilidade e se [empenham] na renovação, [olhando] sempre na direção de futuros desenvolvimentos em suas condições de vida e em suas relações com outros seres humanos”³¹⁹. Por outro lado (eis a presença em cena do “lado obscuro”), a unidade dada pela modernidade é paradoxalmente “uma unidade da desunidade: ela nos deseja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”³²⁰. A falta de um efetivo e consistente elemento unificador frente a uma aparente maciça individualização e fragmentação dos sentidos que a modernização parece atribuir à modernidade fazem com que o próprio clima “de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão de possibilidades, de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna”³²¹. Esta nova sensibilidade basicamente individual, percebendo que não é mais possível para ela achar nenhum tipo de apoio, nenhuma referência fixa (como podia ser a religião ou a própria “tradição”, antes que Nietzsche decretasse a morte de Deus³²²), entende perfeitamente que “*tudo que é sólido desmancha no ar*”, uma afirmação esta que não exprime propriamente o horror niilista, mas com certeza o evoca³²³. Essa sensibilidade acaba solicitando e invocando reações que, ao mesmo tempo, são revolucionárias e conservadoras: se, de um lado, o mundo precisa continuar sua transformação para melhorar e progredir no sentido definido pela modernidade, do outro, os indivíduos sentem e desenvolvem cada vez mais a necessidade de “criar e

³¹⁸ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 25. Grifos nossos.

³¹⁹ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 119.

³²⁰ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 24.

³²¹ BERMAN, Marshall. *Op. cit.*, p. 28.

³²² “A intenção [da modernidade] clamava (...) pela ‘profanação do sagrado’: pelo repúdio e destronamento do passado e, antes e acima de tudo, da ‘tradição’ – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à liquefação. (...) ‘Derreter os sólidos’ significava, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações ‘irrelevantes’ que impediam a via do cálculo racional dos efeitos”, BAUMAN, Zygmunt. *Op. cit.*, pp. 9-10. Grifos nossos.

³²³ Para uma discussão articulada, da presença do nihilismo em Nietzsche e Heidegger, ver VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*. Milão: Garzanti, 2011, pp. 9-58.

conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz”. Ou seja, os indivíduos quase sentem a necessidade de serem, ou melhor, se tornarem (também) *anti-modernos*, conservando algo tradicional.

Nestor Canclini, tentando definir o que efetivamente significa para ele ser moderno, resume as interpretações atuais da modernidade em quatro *projetos* principais que, basicamente, a constituem:

Por projeto *emancipador* entendemos a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas, seu desenvolvimento em mercados autônomos. Fazem parte desse movimento emancipador a racionalização da vida social e o individualismo crescente, sobretudo nas grandes cidades.

Denominamos projeto *expansionista* a tendência da modernidade que procura entender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens. (...)

O projeto *renovador* abrange dois aspectos, com frequências complementares: de um lado, a busca de um aperfeiçoamento e inovação incessantes, próprio de uma relação com a natureza e com a sociedade liberada de toda prescrição sagrada como deve ser o mundo; de outro, a necessidade de reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta.

Chamamos projeto *democratizador* o movimento da modernidade que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral (...).³²⁴

O desenvolvimento desses projetos, alguns dos quais manifestam uma clara falta de pressupostos e finalidades comuns entre si, acaba determinando várias situações de conflito, onde é difícil perceber qualquer tipo de solução que não pressuponha o elemento *a priori* essencial, ou seja, a própria existência da modernidade. Assim, Canclini acaba se perguntando: “É possível continuar afirmando (...) que a modernização é um projeto inconcluso mas realizável, ou devemos admitir (...) que a experimentação autônoma e a inserção democratizadora no tecido social são tarefas inconciliáveis?”³²⁵. Em outras palavras, a partir da maneira ambígua e, às vezes, profundamente contraditória pela qual a modernidade continua se manifestando através de seus projetos racionalmente emancipatórios que se tornam processos expansivos e opressores, é possível pensar ou pelo menos supor questionamentos e dúvidas sobre a possibilidade de realização efetiva de tais projetos ou, até, de sua própria existência?

³²⁴ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.* pp. 31-32.

³²⁵ CANCLINI, Néstor García. *Op. cit.* p. 51.

Saindo por um momento desse discurso teórico e filosoficamente denso, voltemos ao Rio de Janeiro de 1926. A questão que os ambientes culturais e intelectuais da cidade carioca daquela época debatiam e discutiam não era absolutamente a efetiva presença da modernidade, tanto era evidente a sua manifestação nas discussões culturais, na arte, na leitura dos jornais e das revistas e, fundamentalmente, na vida e no cotidiano de todos sob qualquer ponto de vista. E, com certeza, também em tudo que era relativo ao lazer, ao entretenimento e ao “mercado das diversões” que as noites cariocas propunham: a modernidade claramente existia e dela se falava e se ria continuamente nas mais variadas formas em cada filme e em cada peça de teatro ligeiro que era proposta ao numeroso público que assistia aos espetáculos. Nem era questionada a articulação da modernidade com a modernização e/ou com os vários modernismos que estavam organizando também no Brasil suas vanguardas artísticas e intelectuais. Esse reconhecimento não tinha nada a ver com o fato que tais modernismos acabassem em seguida se afirmando ou se caracterizando de forma mais marcante (como, por exemplo, o modernismo paulista, o modernismo boêmio carioca ou o primitivismo de matriz europeia) ou fossem, depois de um tempo de incubação, programaticamente excluídos da possível agenda de renovação cultural brasileira (nesse sentido, vimos, por exemplo, o futurismo de marca marinettiana)³²⁶. A modernização era facilmente identificável no longo “processo civilizatório” que o regime republicano se preocupou de cumprir e completar, pelo menos do ponto de vista das aparências: a nova e imposta estratificação social e racial da Capital Federal era o principal testemunho deste fato, especialmente depois do processo de reformulação urbana de que foi objeto (e vítima) o centro da cidade e seus antigos e legítimos moradores a partir da primeira década do século XX. A forma com que isso se deu se traduziu instantaneamente em uma diferente maneira de representar a cidade e seus habitantes por meio de novos (modernos) e prazerosos meios de

³²⁶ A esse propósito, de acordo com quanto explicitado por Tiago de Melo Gomes, é interessante evidenciar que a historiografia sobre o teatro carioca por muito tempo considerou essencial um roteiro que, para relacionar modernidade e modernismo ao teatro ligeiro, pressupunha a necessidade de comprovar suas ligações com as vanguardas europeias ou, ainda mais enfaticamente, com o modernismo paulista. Considerada a dificuldade de achar alguma ligação efetiva com este segundo movimento que, quando se aproximou, ao contrário, sempre encarou o teatro musicado “com certa impaciência, [relacionando-o] ao atraso”, muitas vezes “algumas afinidades temáticas entre o movimento modernista [paulista] e o teatro de revista (como o permanente debate sobre a identidade nacional), quando reconhecidos [tendiam] a ser explicadas como uma decorrência direta da influência do grupo paulista”. Um discurso desse tipo ignora “que o mundo do entretenimento de massas na cidade do Rio de Janeiro tinha em casa outros modelos sobre os quais trabalhar em sua tematização da vida cotidiana e das grandes questões do momento”. Também, esse aspecto fez com que se criasse e se reforçasse na historiografia brasileira uma evidente assimetria entre a potencial “irradiação de modernidade” por parte dos modernistas paulistas e a difusão do “espírito moderno” próprio dos intelectuais e da boemia carioca, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 121-126. Grande parte da produção de Monica Pimenta Velloso se ocupou justamente da reavaliação absoluta e comparativa do modernismo carioca; na nossa bibliografia, entre outros, considerar os textos da autora dos anos 1996, 2000, 2003, 2005 e 2010a.

comunicação como as revistas ilustradas, cujas fotos mostravam visualmente aos seus ávidos leitores os inovadores modelos de referências próprios da modernidade, assim como de seu pronunciado cosmopolitismo³²⁷. De fato, para o carioca a modernidade existia, ela era algo que era possível ver, tocar e sentir andando pela cidade, observando mulheres e homens que passeavam pelas ruas, prestando atenção e, quem sabe, seguindo as novas modas, freqüentando os teatros e os cinemas, se interessando com curiosidade das performances artísticas e das vidas dos atores e das atrizes que compunham o novo *star-system*, lendo as páginas dos jornais e das revistas ilustradas e, de uma forma mais geral, vivendo o cotidiano de uma maneira bastante diferente do que acontecia anteriormente.

No capítulo anterior, de acordo com a pesquisa de Petrônio Domingues sobre os comentários aos sucessos europeus de Josephine Baker por parte da imprensa negra paulista, vimos que no Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, foi possível pensar efetivamente em uma “modernidade negra”. Será que é possível pensar na “modernidade negra” como um conceito ligado a alguma das formas do modernismo europeu³²⁸ e, ao mesmo tempo, a um legado cultural de tipo afro-diaspórico? Para responder a essa pergunta, em primeiro lugar é necessário definir o que, efetivamente se entende através dessa expressão, “modernidade negra”, também do ponto de vista de sua episteme. Além disso, qual é a sua relação com a modernidade ocidental? A “modernidade negra” e a modernidade ocidental coincidem até o ponto de se sobrepor uma à outra? Qual é a relação entre a ideia de “modernidade negra” e a ideia de caráter e identidade nacional nos países da diáspora atlântica? E sua relação com os nacionalismos nesses países? Quais são as características principais da “modernidade negra” que, de alguma forma, podem ser identificadas e interpretadas como tais também na análise das encenações das peças apresentadas pela Companhia Negra de Revistas no Teatro Rialto do Rio de Janeiro em 1926?

Para conseguir as respostas a esses questionamentos, é importante explicitar desde o começo o que *não entendemos* quando utilizamos a expressão “modernidade negra”. Não se trata de uma eventual natureza *sui generis* da modernidade latino-americana, especialmente

³²⁷ Ver VELLOSO, Mônica Pimenta. *Op. cit.*, 2010b e OLIVEIRA, Cláudia de. “A iconografia do moderno: a representação da vida urbana”. In: OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

³²⁸ Em relação a essa afirmação, é fundamental lembrar que, como já vimos, se no Brasil o modernismo sempre se conjugou com o interesse em definir e caracterizar o que era brasileiro e o que o conota do ponto de vista do caráter nacional, na Europa o modernismo sempre se caracterizou como movimento “contra”, identificando assim uma série de momentos (e movimentos) de ruptura e de renovação mais ou menos radical a partir do aspecto cultural da sociedade.

quando esta é pensada e comparada à modernidade europeia³²⁹. A análise e/ou o questionamento desse tipo de modernidade pressupostamente “anômala” não nos permitiria aprofundar os fatores específicos e as consequências de um discurso definido e colocado a partir das relações entre o elemento étnico ou racial e outros fatores como identidade nacional, nacionalismo e, ao mesmo tempo, as dimensões emancipadoras e universalistas próprias da modernidade ocidental.

A leitura de um breve, denso e extremamente sugestivo trabalho de Monica Grin se mostra extremamente valiosa e inspiradora para as nossas exigências no momento em que nos fornece a possibilidade de elaborar alguns dos elementos que nos interessam, sobretudo evidenciando a existência de modernidades diferenciadas especialmente nas dimensões mais ligadas à identidade racial, à identidade nacional, aos processos de racialização e a um tipo de narrativas mais especificamente nacionalistas (e até totalitárias). O ensaio da historiadora brasileira ao qual nos estamos referindo tem a intenção, através da comparação das prováveis causas dos suicídios que ocorreram no Brasil do famoso escritor e intelectual judeu austríaco Stefan Zweig (em 1942) e do sociólogo mulato brasileiro Eduardo de Oliveira e Oliveira (em 1980), de

*sugerir um contraste entre os dilemas de identidade da modernidade do contexto europeu, cuja premissa classificatória se pauta pelo mal-estar da “condição ambivalente” ante o ideário nacionalista, e os dilemas da identidade da “modernidade brasileira”, que, contrariamente, reificam e naturalizam a ambivalência em sua expressão étnico-racial, como “marca” de identidade nacional. Trata-se de uma reflexão sobre os limites da universalidade do projeto moderno de emancipação e assimilação dos judeus nos séculos XIX e XX, bem como dos negros em sociedades pós-escravistas.*³³⁰

Na visão de Monica Grin, o suicídio em Petrópolis de Stefan Zweig³³¹ (que se definia “europeu-austríaco-judeu” no período em que o mundo e especialmente a “moderna” Europa estavam assistindo à afirmação totalitária do Terceiro Reich nazista) é uma representação espetacular dos estragos que a modernidade ocidental foi capaz de provocar através da sua obsessão classificatória, identitária, racialista e nacionalista de rejeitar tudo e todos que não aceitavam ocultar ou abrir mão da própria ambivalência identitária. Ao contrário, o ato

³²⁹ Entre as tantas possíveis referências, ver o diálogo entre ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 14, São Paulo, fev. 1986 e CANCLINI, Néstor Garcia. *Op. cit.*, pp. 67-98.

³³⁰ GRIN, Monica. “Modernidade, identidade e suicídio: o “judeu” Stefan Zweig e o “mulato” Eduardo de Oliveira e Oliveira”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002, p. 201. Grifos nossos.

³³¹ Se o evento em questão não fosse tão trágico, seria irônico, além de paradoxal, o fato de que Stefan Zweig decidiu se suicidar, juntamente à sua esposa, exatamente no Brasil, país ao qual dedicou, em 1941, sua última e polêmica obra cujo título dificilmente poderia ser mais modernamente utopista: *Brasil, o país do futuro*.

extremo do sociólogo mulato brasileiro Eduardo de Oliveira e Oliveira desafiava, não só metaforicamente, tudo que o “triunfo” das ideias sobre a mestiçagem racial brasileira como símbolo da identidade nacional ambigualmente pretendia impedir. De fato, para Oliveira, “o mulato [era] um ‘obstáculo epistemológico’, a barreira simbólica que [impedia] a clareza de um mundo social cuja história de escravidão e opressão dos não-brancos deveria revelar-se determinada por critérios de pertencimento racial” e, justamente por causa disso, um mundo onde negros e brancos deveriam ser perfeitamente reconhecíveis e reconhecidos sem nenhuma forma de ambiguidade³³². Assim, basicamente, por meio desse incômodo “obstáculo epistemológico”, o processo de racialização do Pós-Abolição brasileiro acabaria se encarnando na aceitação e na celebração da “válvula de escape” degleriana.³³³

Assim, na leitura de Monica Grin, os suicídios dos dois intelectuais se tornam os momentos emblemáticos e exemplares (quase paradoxais na inversão especular que os ligava com as diferentes realidades sociais modernas que eles aspramente criticavam) dos “deslocamentos identitários produzidos quer pelo imperativo moderno da não-ambivalência, quer pela reificação da ambivalência ou, se preferimos, [a celebração] da mistura racial”. Os dois suicídios podem assim ser interpretados como “expressões de libertação aos desafios impostos por diferentes imperativos identitários”, mas também permitem pensar no fato de que “o entendimento da dinâmica racial no contexto brasileiro impõe-se, comparativamente [ao contexto europeu], como importante chave para uma melhor compreensão das *antinomias da modernidade*”.³³⁴ Não tendo a pretensão de analisar nos detalhes o trabalho de Monica Grin, vale a pena citar o trecho no qual a autora convida a desenvolver um discurso em relação ao(s) tipo(s) de modernidade(s) que raça, nacionalidade e identidade étnica constroem, um discurso que é propedêutico ao conceito que estamos tentando definir:

os diálogos comparativos entre processos de emancipação e assimilação em diferentes contextos vêm mobilizando recentemente maiores esforços analíticos – especialmente por *deslocarem o foco de entendimento da modernidade em suas construções de raça, nacionalidade e identidade étnica, de uma perspectiva unilinear, generalizada e ubíqua, para uma*

³³² Thomas Skidmore resumia desta forma o sistema contra o qual Eduardo de Oliveira e Oliveira estava se revoltando: “(...) pode dizer-se que o mulato foi a figura central na ‘democracia racial’ brasileira por ter-lhe sido concedido ingresso –ainda que limitado – ao estrato social superior. Os limites à sua ascensão dependiam da aparência precisa (quanto mais ‘negroide’, menos mudança social) e do grau de ‘brancura’ cultural (educação, maneiras, renda) que fosse capaz de obter. A aplicação bem-sucedida desse sistema multirracial exigia que os brasileiros desenvolvessem uma intensa sensibilidade às categorias raciais e às nuances na maneira de aplicá-las. Isso tinha como resultado uma rede instável de linhas de cor, cujas marcas podem ser vistas no volumoso folclore brasileiro sobre o mulato ‘pernóstico’”, SKIDMORE, Thomas E. *Op. cit.*, p. 82.

³³³ GRIN, Monica. *Op. cit.*, pp. 202-205.

³³⁴ GRIN, Monica. *Op. cit.*, pp. 201-202. Grifos nossos.

*perspectiva na qual respostas culturais alternativas são construídas socialmente sob o impacto de uma agenda comum de questões. Não se trata [só] da velha oposição entre tradição e modernidade, entre atraso e modernização, ou entre hierarquia e igualdade. Trata-se de entender os arranjos simbólicos, as acomodações imaginativas e as mesclas de diferentes valores e projetos individuais e sociais que a modernidade em suas versões locais incita.*³³⁵

É nos termos identificados por Monica Grin, termos através dos quais a modernidade, ou melhor, suas diferentes versões, acabam sendo percebidas por meio das múltiplas relações simbólicas criadas pelas ambíguas e contraditórias contaminações e os inúmeros e diversificados diálogos interculturais e transnacionais, que é possível assim entender de uma forma mais epistemologicamente livre dos condicionamentos eurocêntricos³³⁶ a expressão “modernidade negra”.

Pretendemos ser extremamente claros. Com a intenção de nos descentralizar e nos distanciar de uma concepção de modernidade totalmente eurocêntrica, não entendemos a “modernidade negra” como um dos aspectos internos e intrínsecos da modernidade ocidental como é o caso, por exemplo, da interpretação que fornece dela o sociólogo Antônio Guimarães. Na visão desse autor, no contexto de expansão inexorável da civilização eurocêntrica para além do Ocidente e sua incorporação de outras culturas e outros povos especialmente a partir dos primeiros anos do século XX,

a modernidade negra é o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental (...). Por que essa modernidade se formasse foi preciso que os europeus desenvolvessem, primeiro, uma representação de si sob uma matriz mais inclusiva (...) para permitir a infiltração de algum tipo de nativismo “bárbaro”. Mas foi também preciso que os africanos e seus descendentes dominassem as línguas europeias e gozassem de estatutos individuais e formais de liberdade e igualdade. (...) A modernidade negra se inicia (...) com a abolição da escravatura, nos meados do século XIX. Significa (...) *a incorporação dos negros ao Ocidente enquanto ocidentais civilizados*, e acontece em dois tempos (...):

³³⁵ GRIN, Monica. *Op. cit.*, p. 202. Grifos nossos.

³³⁶ Essa oposição não interna aos conceitos modernos e eurocentrados, oposição que o intelectual argentino Walter D. Mignolo chama de “desobediência epistêmica” é bem explicitada pelo seguinte trecho de um texto do estudioso peruano Aníbal Quijano: “A crítica do paradigma europeu da racionalidade/modernidade é indispensável. Ou melhor, urgente. Mas não acho que o caminho consista na negação simples de todas suas categorias; na dissolução da realidade do discurso; na pura negação da ideia e da perspectiva da totalidade do conhecimento. Longe disso, o que é necessário é, *em primeiro lugar, se desprender dos vínculos da racionalidade/modernidade com a colonialidade (sic) e depois com todos os poderes do que é constituído na decisão livre de gente livre.* É a instrumentalização da razão por parte do poder colonial, em primeiro lugar, a que produziu os paradigmas distorcidos do conhecimento e fez fracassar as promessas libertadoras da modernidade. (...)”, QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”. In: BONILLA, Heraclio (org.). *Los conquistados. 1492 y la población indígena de América*. Quito: Tercer Mundo-Libri Mundi Editores, 1992, p. 447 *apud* MIGNOLO, Walter D. *Op. cit.*, p. 288.

um primeiro, em que muda a representação dos negros pelos ocidentais, principalmente através da arte, fruto intelectual do mal-estar provocado pelas guerras e pelas lutas de classe na Europa; o segundo se inicia com a representação positiva de si, feita por negros para si e para os ocidentais.³³⁷

É justamente como contraponto a uma concepção desse tipo, totalmente inserida e adequada às referências epistêmicas ocidentais, que o sociólogo britânico Paul Gilroy acabou elaborando sua concepção modelar, dinâmica, híbrida e antiessencialista de Atlântico Negro e da sua fundamental relação com a diáspora negra afro-atlântica.³³⁸

Os conceitos relacionados de Atlântico Negro e de diáspora atlântica assumem um papel fundamental para entender o sentido do acentuado desenvolvimento, no contexto atlântico, de discursos críticos, propriamente negros, em relação à modernidade ocidental a partir da segunda metade do século XIX. Em relação à diáspora, Gilroy evidencia a necessidade de entendê-la e de pensá-la como “uma alternativa à metafísica da ‘raça’, da nação, e de uma cultura territorialmente fechada, codificada no corpo [racializado, ou seja, como] um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento”: nas suas diferentes condições e situações de “lamentação social” originado pela separação, ela pode ser criadora e geradora de um prazer que não é mais estavelmente racial ou especificamente nacional.³³⁹ Ao mesmo tempo, a partir da fundamental qualidade que é própria do Atlântico Negro, a produção e a divulgação de uma história “descentrada” e “excêntrica” caracterizada por um novo episteme se torna realizável como um sistema “fluido” situado estrategicamente “entre” terras, povos e culturas, nos pontos nos quais continuam se cruzando e se sobrepondo, hoje como no passado, as trajetórias de realidades culturais diferentes cujas temporalidades também são (e eram) diversificadas. O peculiar Atlântico pensado por Gilroy permite que se possa pensar teórica e metodologicamente nas possibilidades que, dentro e através do próprio Atlântico Negro, homens, ideias, técnicas, formas culturais e componentes econômicas tiveram para entrar em contato reciprocamente de uma forma fluida e continuativa, caracterizando-se principalmente pelos discursos

³³⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Working paper CBS-52-04. Centre for Brazilian Studies. University of Oxford, 2003. Disponível em <http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/Antonio%2520Guimaraes%252052.pdf> (acessado em 01/04/2012), pp. 2-3. Grifos nossos.

³³⁸ Para uma breve análise das origens do estudo da diáspora africana, ver FLORVIL, Tiffany. “Traçando rotas e comunidades da diáspora africana”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, 46, 2012, p. 266. Neste mesmo texto, lembram-se as críticas que Patrick Manning, no seu livro *The african diáspora: a history through culture* de 2009, fez à visão de Gilroy de um Atlântico Negro excessivamente coincidente com o de diáspora africana a partir do momento em que o autor britânico “negligenciou a integração [ao livro sobre o Atlântico Negro] dos estudos sobre a África antes e depois da emancipação” (p. 267).

³³⁹ GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2001, p. 19. Grifos nossos.

culturais e políticos específicos sobre gênero, nação e raça em relação às populações africanas e afro-americanas que, justamente, moraram e continuam morando neste contexto geo-cultural. Mesmo não sendo original na sua denominação³⁴⁰, a concepção do Atlântico Negro de Gilroy se diferencia das que a antecederam pela série de características específicas relativas aos seus pressupostos e às suas consequências sobretudo culturais e políticas que podem ser deduzidas das análises propostas: de fato, ela é íntima e indissolúvelmente ligada às experiências do terror vivenciado cotidianamente pelas populações africanas deportadas à força para as Américas durante a escravidão atlântica e de seus descendentes. Assim, ela é fortemente relacionada às heranças que tais experiências acabaram constituindo nos contextos afro-diáspóricos ocidentais, juntamente às concepções diferentes de nacionalismo que se formaram e aos múltiplos processos de racialização que se desenvolveram sistematicamente. Esse conjunto de elementos é justamente o objeto privilegiado da análise e da reflexão efetuadas por Paul Gilroy em relação ao contexto geográfico e cultural específico do Atlântico Setentrional de língua inglesa³⁴¹.

Assim, pensar no fenômeno diaspórico negro como momento criativo de elaboração e pensar no conceito de Atlântico Negro como lugar de união e de contato cultural fornece a possibilidade de ultrapassar a concepção racializada e essencializada de sua formação e de

³⁴⁰ COSTA, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 115 *apud* MARCHESI, Mariana de Toledo. “O Atlântico Negro entre fluxos, rizomas e raízes: um diálogo entre Paul Gilroy e Gilles Deleuze”. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidades e (des)igualdades, Salvador (BA), 07 – 10 de agosto de 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306954845_ARQUIVO_Artigo_CONLAB_1jun11.pdf (acessado em 04/02/2014).

³⁴¹ Ver GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2001 e GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007, especialmente o capítulo 1. Alguns dos questionamentos mais importantes ao trabalho sobre o Atlântico Negro de Paul Gilroy foram justamente os que apontaram para “uma perspectiva demasiadamente definida pelo mundo de língua inglesa, europeu e americano. Mesmo a África negra anglofônica praticamente não é considerada, de modo que as dificuldades óbvias de construção de uma identidade negra no continente africano, fora dos contextos de lutas anticoloniais, não chegam a ser exploradas. As trocas culturais consideradas no livro, fora do tráfico negreiro original, consideram pouco a margem africana do Atlântico, a não ser quando falam da Libéria ou da África do Sul. (...) Em função da perspectiva demasiadamente inglesa, entretanto, [o] processo de racialização aparece de forma um tanto monolítica e pouco problematizada”, MATTOS, Hebe. “Resenhas”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Ano 24, n. 2, 2002, p. 411. Na prefação à edição brasileira do seu *Atlântico Negro* de 2001, Gilroy, admitindo, por parte dele, uma hesitação, ou até certa inibição, em tratar de assuntos como diáspora, mistura, racialização, racismo, cultura, história e socialidade trans-africana relacionados a um contexto como o brasileiro, onde existem peculiaridades próprias tão importantes como o aspecto muito forte do nacionalismo, reconhece “quanto a história brasileira tem sido marginalizada mesmo nos melhores relatos sobre a política negra centrados na América do Norte e no Caribe”. Por causa disso, ele espera que “a nova tendência sobre a ideia de diáspora possa ajudar a acabar com tal marginalização” e gostaria que fossem considerados “o caráter cultural e as dimensões políticas de uma narrativa emergente sobre a diáspora que possa relacionar senão combinar e unificar, as experiências modernas das comunidades e interesses negros em várias partes do mundo. Isso deveria ser feito de forma que soubéssemos, tanto quanto possível, o que realmente aconteceu, mas seria também uma forma de adquirir uma perspectiva mais complexa sobre a modernidade e uma compreensão mais rica, pós-antropológica, de suas culturas coloniais e pós-coloniais”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 11.

sua “genealogia” linear, um desenho que, como o relativo aos nacionalismos, a modernidade construiu e reforçou através de seu discurso analiticamente racional, classificatório e profundamente territorializado. Ao contrário, a dinâmica própria do Atlântico Negro convida a pensar na possibilidade de perceber tais culturas negras não mais como enraizadas (*roots*) geográfica e simbolicamente em algum lugar mítico, a-histórico e ancestralmente “puro” na sua essência original e autêntica³⁴², mas como o fruto vigoroso das constantes elaborações e contaminações culturais que os contatos e as trocas entre (e dentro d)os diferentes percursos (*routes*) atlânticos possibilitaram: problematizando a mecânica histórica e cultural do pertencimento, a diáspora trabalha exatamente sobre a consolidada relação entre raízes e território, determinando as possibilidades para a criação de novas configurações culturais.

O nacionalismo, a raça e a questão identitária, assim como a diáspora, a escravidão moderna ocidental e a figura simbólica do próprio negro diaspórico se tornam os elementos centrais da discussão enquanto assumem uma direta relação com a modernidade e seus mais profundos sentidos culturais e políticos³⁴³. De fato, é possível dizer que são dimensões que “residem no cerne da modernidade e lhe são constituintes, não [sendo mais] fenômenos-limite que estão [de forma continuativa pensados] à sua margem: (...) os negros da diáspora são o primeiro povo verdadeiramente moderno, pois tiveram que confrontar, antes mesmo de todos os outros, questões e experiências que mais tarde revelariam-se tipicamente modernas”³⁴⁴.

De acordo com Gilroy, a modernidade ocidental e boa parte de seus maiores exegetas do século XX simplesmente esqueceram ou escolheram apagar (ou, pelo menos, afastar do

³⁴² “Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 57.

³⁴³ “Embora em grande parte ignoradas pelos recentes debates sobre a modernidade e seus descontentes, essas ideias sobre nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural são fenômenos tipicamente modernos com implicações profundas para a crítica cultural e a história cultural. Eles se materializaram com as transformações revolucionárias do Ocidente ao final do século XVIII e início do XIX e envolviam tipologias e modos de identificação inéditos. (...). Minha preocupação aqui (...) é com a exploração de alguns problemas políticos específicos oriundos da junção fatal do conceito de nacionalidade com o conceito de cultura e as afinidades e parentescos que unem os negros do Ocidente a uma de suas culturas adotivas e originais: a herança intelectual do Ocidente a partir do Iluminismo. Passei a ficar fascinado pelo modo como gerações sucessivas de intelectuais negros entenderam esta ligação e como a projetaram em sua escrita e sua fala na busca de liberdade, cidadania e autonomia social e política”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 34-35. Acreditamos que é supérfluo dizer que a última frase do trecho citado é totalmente adequada aos sentimentos e motivações que nos conduziram a pensar neste nosso trabalho.

³⁴⁴ MARCHESI, Mariana de Toledo. “O Atlântico Negro entre fluxos, rizomas e raízes: um diálogo entre Paul Gilroy e Gilles Deleuze”. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidades e (des)igualdades, Salvador (BA), 07 – 10 de agosto de 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306954845_ARQUIVO_Artigo_CONLAB_1jun11.pdf (acessado em 04/02/2014).

primeiro plano) de suas narrativas pretensiosamente modernas, universalistas e libertadoras alguns dos fenômenos e das situações mais ambigualmente contraditórias e aparentemente inconciliáveis com ela. Isso é particularmente evidente em âmbitos e situações historicamente específicas como a da dominação e da exploração colonial e imperialista³⁴⁵ e, justamente, o fenômeno da escravidão atlântica, da diáspora africana e do papel que teve o negro naquela história de brutalidade e de terror. O momento inicial desse “projeto de afastamento”, um projeto também estético além de político, é identificável no momento em que se completou a elaboração essencialista, naturalizada e moderna das ideias sobre raça, etnia e nacionalidade, ideias que, como sabemos, sempre foram extremamente importantes e objetos de grande debates no contexto brasileiro.

Assim, a proposta de Gilroy de ver na diáspora e no Atlântico Negro uma diferente abordagem epistemológica possível e praticável para (re)interpretar as inúmeras narrativas negra produzidas e trocadas dentro do grande contexto do Atlântico diaspórico pressupõe um discurso amplo e consciente. Trata-se de um discurso específico sobre as implicações que o pensamento essencializado e naturalizado determinou a partir do momento no qual manipulou ou eclipsou a natureza histórica de conceitos intrinsecamente ligados a uma contínua e constante construção e reconstrução social e política, permitindo assim a aceitação de uma situação na qual os “grupos racialmente diferenciados não mais compartilhavam do mesmo presente e os grupos dominantes podiam engajar o momento irresistível da história para o seu lado e tratar os seus subordinados aparentemente anacrônicos como se eles pertencessem ao passado e não tivessem futuro”³⁴⁶.

³⁴⁵ O historiador norte-americano Tyler Stovall constata a tendência de grande parte da historiografia francesa, mesmo no período posterior à descolonização, em recuar na frente das considerações raciais vistas como uma dimensão que possa afetar de forma substancial e efetiva a vida, a história e a questão da identidade nacional do país, a partir, sobretudo, da dominação francesa de populações não-brancas no contexto colonial. De acordo com Stovall, “muitas são as razões que foram utilizadas até agora para explicar esse fato, como, por exemplo, a crença mítica da incapacidade francesa em ver as diferenças de cor, a ênfase que sempre na França se colocou na classe como elemento de separação social e política e, fator mais importante, a tradição do universalismo republicano”. A análise de Stovall, baseada sobre a análise histórica de conceitos-chave quais “universalismo republicano”, “republicanismo imperial”, “nacionalismo universalista”, “assimilação”, “associação” e “missão civilizadora”, conceitos que sempre foram atribuídos à França em estrita relação com o fato de ela ser também o berço do Iluminismo, permite entender, mesmo sem, obviamente, justificá-lo, um dos possíveis percursos que levaram aos “apagamentos” dos quais falamos no texto. Ver STOVALL, Tyler. *Op. cit.* Considerando a grande influência e atração de tipo cultural que a França sempre exercitou sobre o Brasil entre o século XIX e a primeira metade do século XX e que, como vimos, com certeza, exercitou também sobre a figura de De Chocolat, achamos interessante pensar em um possível trabalho que se propunha a específica análise da dimensão racial considerada na ótica ideológica francesa, uma ótica em que os conceitos de cidadania e raça continuamente interagem e se relacionam (para o bem e para o mal, se nos é permitido dizer assim) e se e quanto uma ótica racial desse tipo possa ter condicionado ou, pelo menos, influenciado os discursos e os debates brasileiros sobre tais assuntos ou inspirado de alguma forma o pensamento do artista baiano.

³⁴⁶ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 80.

A consequente homogeneidade compulsória e ordenada só poderia se realizar efetivamente por meio da presença de “mecanismos formais universalizantes” e entre mecanismos que funcionam através da noção de “reconhecimento” como o nacionalismo. Sem dúvida, “a ficção perniciosa das identidades separadas, mas iguais, baseadas em pátrias distintas” constituiu um momento de grande importância para que a ideia de tradição nacional ou etnicamente definida permitisse a passagem de hierarquias essencialmente pensadas como naturais a um tipo de hierarquias mais fundamentadas nos aspectos e nas características de tipo cultural.³⁴⁷ Mesmo assim, é importante avaliar e analisar com certo cuidado as razões que podem ter determinado a afirmação de discursos que, aderindo a formas de nacionalismo territorializado e “autêntico”, de alguma forma acabavam compartilhando, pelo menos aparentemente, também a aceitação de discursos, bem contíguos, ligados a visões racializadas do assunto. Nesse sentido, a análise de Gilroy, fundamentada nos percursos da diáspora e na sua historicidade, nos parece muito significativa e esclarecedora, especialmente no que é relativo às possibilidades de atuação e articulação que o sociólogo britânico atribui às populações afro-diaspóricas:

o que era inicialmente sentido como maldição – a ausência de lar ou exílio forçado – [acaba sendo] reapropriado. (...) Deve ser óbvio que essa perspectiva incomum foi forjada a partir das experiências de subordinação racial. Desejo sugerir que ela representa também uma resposta aos sucessivos deslocamentos, migrações e viagens (forçadas ou não) que passaram a constituir as condições de existência específicas dessas culturas negras. (...) É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda política na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito [moderno] para as formas de integridade cultural, que poderiam garantir a nação e o estado aos quais aspiravam. A necessidade de fixar raízes culturais ou étnicas e depois utilizar a ideia de estar em contato com elas (...) talvez seja melhor entendida como uma resposta simples e direta às modalidades do racismo que têm negado o caráter histórico da experiência negra e a integridade das culturas negras.³⁴⁸

Para Gilroy, pelo menos no âmbito diaspórico do Atlântico setentrional, a experiência de sofrimento e de terror da escravidão atlântica e a memória que sobre tal experiência se formou em seguida constituíram o que fundamenta ainda hoje as identidades e as formas culturais das populações da afro-diáspora atlântica, de um lado, na relação extremamente ambígua e controversa com a modernidade ocidental e, do outro, nas diferentes configurações culturais que tais populações criaram e elaboraram justamente a partir do

³⁴⁷ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 55.

³⁴⁸ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 224. Grifos nossos.

momento em que começou, individual e coletivamente, o processo de transferência forçada para as Américas. Como afirma Denis-Constant Martin, é extremamente importante considerar com grande atenção o fato de que, mesmo em contextos caracterizados pela mais extrema violência e pelo mais humilhante tipo de dominação, o que acaba se elaborando é um mundo novo na sua assimetria de intercâmbios através das relações, as interrelações, as circulações e as contaminações das diferentes práticas simbólicas: de fato, “a brutalidade nunca impede os objetos de circular, os corpos de se esfregar, as palavras de se misturar e as músicas de se entrelaçar”.³⁴⁹

Os indivíduos semelhantes enquanto escravos, mas igualmente diferentes entre eles sob vários aspectos, e as práticas simbólicas que, dentro daquele contexto diaspórico começaram respectivamente a viver e a se diversificar iniciaram quase imediatamente a evidenciar uma série de questionamentos e de críticas em relação à modernidade. Esses homens sem liberdade, ao mesmo tempo, tinham perfeitamente consciência de estarem inseridos em tal modernidade, mas, objetivamente, ela acabava os deixando brutal e cruelmente à sua margem, distanciados de uma forma tal que Du Bois, inspiradamente, identificava a condição do negro norte-americano como a de um *tertium quid*³⁵⁰. Mesmo assim, muitas vezes essas vítimas entendiam que tal ambiguidade na qual viviam não era só um elemento de opressão, especialmente quando os recursos que elas podiam e decidiam utilizar eram os mesmos que eram situados “fora” da modernidade, colocados em uma espécie de “contra-modernidade”. Ou, se queremos colocá-los ficticiamente em uma temporalidade puramente ilusória, em algum momento da “pré-modernidade”.³⁵¹

As formas artísticas, especialmente a música e a dança, e as práticas simbólicas são as maneiras através das quais os questionamentos da modernidade por parte do escravo e das populações afro-diaspóricas conseguiram alcançar seus resultados mais significativos, mantendo um fôlego que ia muito além das necessidades puramente materiais: “essas formas expressivas reiteram a continuidade entre a arte e a vida”, se colocando assim em uma

³⁴⁹ MARTIN, Denis-Constant. “A herança musical da escravidão”. In: *Tempo*. Dossiê Patrimônio e memória da escravidão atlântica: história e política. Vol. 15, n. 29, Niterói, jul.- dez. 2010, p. 18.

³⁵⁰ “Em algum lugar entre os homens e o gado Deus criou um *tertium quid* e o chamou de negro – uma criatura simples, ridícula, às vezes amável dentro de suas limitações, mas estreitamente predestinado a caminhar dentro do Véu [da exclusão social]”, DU BOIS, W.E.B. *The souls of black folk*. Nova York: Bantam, 1989, p. 63 *apud* GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 126-127, nota 40.

³⁵¹ “A antimodernidade dessas formas, como sua anterioridade, manifesta-se na (mas)cara de uma pré-modernidade que é ativamente reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloquentes oriundos do passado. Ela busca não apenas mudar a relação dessas formas culturais coma filosofia e a ciência recentemente autônomas, mas, também, rejeitar as categorias sobre as quais se baseia a avaliação relativa desses domínios separados e, com isso, transformar a relação entre a produção e o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação social”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 160.

posição diametralmente oposta à vivida pela arte ocidental que, no curso da modernidade, se viu caracterizada cada vez mais pela sua completa separação da realidade, até se transformar, segundo o ponto de vista da Escola de Frankfurt, em um mero produto a ser comercializado, exatamente como todas as mercadorias no mundo capitalista.

Segundo Gilroy, a arte e as formas culturais afro-diaspóricas, que são, sem dúvida, “a um só tempo, modernas e modernistas” também porque, especialmente no âmbito musical, elas são marcadamente orientadas a *privilegiar e exaltar a expressão corporal no seu sentido performático*³⁵² podem assim ser pensadas como formas e expressões de autonomia em relação à modernidade ocidental na medida em que conseguiam (e ainda conseguem) expressar representações simbólicas e/ou utópicas como momentos conscientes de firme contraponto aos aspectos mais repressivos e violentos da própria modernidade racializada.³⁵³ A presença de uma situação de duplicidade proporcionada pela relativa autonomia na arte e nas práticas simbólicas e pelas condições ao mesmo tempo inclusivas e opressivas propostas pela modernidade acabaram determinando uma posição bem peculiar para o negro que vive e convive nas realidades formadas pela afro-diáspora: “dentro de um Ocidente expandido, mas ao mesmo tempo não fazendo parte completamente dele – [esta] é uma característica definitiva da história intelectual do Atlântico Negro”.³⁵⁴ O que significa “estar dentro” e “fora” ao mesmo tempo? Quais são as dimensões em que se concretiza essa situação de duplicidade? Quais são os campos de força aos quais todos os indivíduos negros do mundo do Atlântico Negro, mas especialmente aqueles que operam nos âmbitos intelectual, cultural e artístico, têm que enfrentar e dominar? Trabalhando sobre a individualização de tal duplicidade e, simultaneamente, esclarecendo a experiência (e sua herança) por parte das populações escravas de uma forma geral, nas primeiras décadas do século XX o intelectual negro norte-americano Du Bois elaborou o conceito de “dupla consciência”, modelo que tentou resumir a contradição interior de cada pessoa negra da diáspora, assim como de seus

³⁵² GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 159 e p. 162.

³⁵³ Para a descrição do que Gilroy define de “política de realização” e “política de transfiguração”, ver GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 94-100.

³⁵⁴ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 130-131. De passagem, e de uma forma que é basicamente a mesma posição assumida por Canclini, é interessante notar que a presença dessa duplicidade demonstra o erro e a inutilidade de pensar em uma cultura como algo de fixo e de autêntico, inalterável no tempo: “Esta duplicidade tem se mostrado incômoda e embaraçosa para certos comentaristas, já que leva forçosamente à consideração de questões sobre desenvolvimento, mutação e mudança cultural, e exige um grau de ajustamento conceitual a fim de dar conta da tensão que é introduzida entre o mesmo e o outro, ou o tradicional e o moderno. Isso tem gerado problemas, particularmente para os pensadores cuja estratégia de legitimação de sua própria posição como críticos e artistas se converte em uma imagem do povo autêntico como guardiães de uma noção anti-histórica, essencialmente invariante, de particularidade negra à qual somente eles, de certo modo, mantêm acesso privilegiado”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 190.

conflitos mais ou menos traumáticos em relação a isso.³⁵⁵ Conflitos que determinam continuamente a sensação de estar, contemporaneamente, dentro e fora da modernidade, mas, por outro lado, ajudam a formação de uma série de espaços e ocasiões nas quais as temporalidades e os “territórios” próprios das duas partes antagonistas da consciência negra diaspórica conseguem achar lugares e momentos de encontro, de conciliação e de elaboração comum não só de práticas simbólicas e artísticas, mas também de modos de viver, conviver e se relacionar:

todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que impede de se dilacerar.³⁵⁶

Finalmente, para concluir essa breve análise dos conceitos que mais caracterizam o discurso teórico-metrológico elaborado por Gilroy, as dimensões modernas da diáspora africana atlântica dentro do contexto do Atlântico Negro considerado como unidade de análise única e articulada nos diferentes processos não-lineares que nele é possível registrar, assumem uma fundamental importância a partir do momento no qual a própria escravidão é

³⁵⁵ As vozes questionadoras e dissidentes dos intelectuais negros norte-americanos que são as “vozes falantes” do livro *O Atlântico Negro*, assim como os pensamentos de todos os intelectuais negros do Ocidente “foram, e continuam a ser, pessoas que têm sido moldadas, nutridas e treinadas pelo Oeste. Contudo o sentido desta promessa foi formado por um profundo desencanto. Em resposta aos seus encontros com a fatídica ligação entre conhecimento racializado, poder e as ideologias de desumanidade decorrentes, estas pessoas cultivaram uma variedade distinta de consciência dissidente. A posição característica de estar na, mas não ser completamente da, modernidade ocidental imprimiu um sabor amargo ao trabalho delas”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 94.

³⁵⁶ DU BOIS, W.E.B. *The souls of black folk*. Nova York: Bantam, 1989, s.p. *apud* GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 247-248. Inútil dizer que, mesmo sendo inevitável pensar nas analogias possíveis relativas aos deslocamentos e às experiências atlânticas entre Europa e Novo Mundo que marcaram as vidas de Du Bois e De Chocolat, não estamos absolutamente pensando em uma análise comparativa que tenha como objeto as duas figuras de intelectuais negros dentro da noção de “dupla consciência”. Por outro lado, não sabemos (mas nem podemos excluir tal fato com absoluta certeza, especialmente considerando a prática cotidiana por parte do artista de ler os jornais) se De Chocolat conhecesse especificamente ou, pelo menos, de uma forma sumária alguns dos aspectos do discurso racial e político elaborado por Du Bois ou por outros dos intelectuais negros norte-americanos analisados por Paul Gilroy no seu *Atlântico Negro* ou, de uma forma ainda mais geral, alguns dos diálogos transnacionais que, entre Brasil e Estados Unidos, se ocupavam de raça, cidadania e nação especialmente a partir da década de 1920. Com certeza, como veremos de uma forma melhor no próximo capítulo, o artista baiano conhecia as condições mais rigorosas e cruéis através das quais atuava a segregacionista lei Jim Crow nos Estados Unidos em relação aos negros daqueles pais. Entre os vários trabalhos que atestam a existência desses ricos e articulados diálogos transnacionais, além do clássico ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998, lembramos os seguintes: FAGUNDES, Anamaria e GOMES, Flávio. “Por uma ‘anthologia’ dos negros modernos’: notas sobre cultura política e memória nas primeiras décadas republicanas” in *Revista Universidade Rural*, EDUR, v. 29, n. 2, Seropédica, jul.-dez. 2007; DOMINGUES, Petrônio. “A visita de um afro-americano ao paraíso racial”. In: *Revista de História*, n. 155, 2006; GOMES, Tiago de Melo. “Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 2, 2003b; GLEDHILL, Sabrina. “Expandindo as margens do Atlântico Negro: leituras sobre Booker T. Washington no Brasil”. In: *Revista de História Comparada*, 7, 2, Rio de Janeiro, 2013 e, sobretudo, SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press: Durham, 2009 (capítulo 5).

vista como fenômeno intrínseco à própria modernidade. Nesse discurso, a dimensão da tradição se torna um aspecto muito ligado (mas não coincidente) ao que já definimos de contra-modernidade, já que é considerada como a maneira de “ajustar” ou até se opor a algumas formas modernas de pensamento e de práticas que se afastam dos ideais de liberdade ou que acabam desarticulando e desmentindo as promessas universalistas modernas. Assim, o interesse em relação à tradição nas formas culturais afro-diaspóricas atlânticas se situa na tentativa de compreensão do que, de fato, essa tradição representa quando é pensada como elemento múltiplo transnacional e intercultural, constituída a partir de constantes fluxos, deslocamentos e trocas ininterruptas de técnicas, mercadorias, pessoas, ideias, mas também visões diferentes de mundo. Esta ideia da tradição não possui, por definição, nenhuma conotação absoluta de tipo “hipnótico”³⁵⁷ em relação às suas origens espaço-temporais e é própria do Atlântico Negro e do conjunto de suas dinâmicas. Ela é muito diferente da ideia de tradição de tipo afro-cêntrico que identifica no continente africano a origem ancestral do mito e do modelo puro de referência ao qual se inspira para qualquer tipo de desafio contemporâneo, seja ele cultural, social ou político³⁵⁸. Procurando diretamente na ancestralidade utópica do continente africano os modelos tradicionais de inspiração, é obvio que esse tipo de tradição acaba se contrapondo radicalmente à modernidade, constituindo-se e representando-se literalmente como alternativa a ela. De fato, nesse caso a tradição se torna um referente absoluto, enraizado e congelado no curso do tempo na sua imobilidade de um percurso linear que, na realidade, não tem dimensões espaciais e nem temporais. Neste específico conjunto de ideias, a escravidão negra moderna e suas dolorosas experiências acabam se caracterizando pelo seu posicionamento particular e negativizado no qual tal

³⁵⁷ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 351. Citando brevemente um trabalho de Gérard Béhague (“Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology”. In: NETTL, Bruno e BOHLMAN, Philip V. (orgs.), *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, pp. 56-68), Micol Seigel apresenta um exemplo dessa “conotação hipnótica” do discurso relativo à tradição. Por meio das palavras do musicólogo é possível entender que na América Latina e especialmente no Brasil existe, de uma forma geral, uma tendência às vezes obsessiva segundo a qual a afirmação da pureza e da autenticidade das músicas populares e nacionais se deve “à continua procura das sobrevivências das formas ‘puras’ de um determinado aspecto musical que se acredita relacionado sem sombra de dúvidas a uma específica e enraizada origem cultural” (grifos nossos) *apud* SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, p. 100.

³⁵⁸ Mesmo não compartilhando uma visão que não lhe é própria por causa dos excessos que a conotam, Gilroy entende e tenta explicar o percurso histórico que pode ter originado um tipo de tradição essencializado como aquele que critica: “Sob as mais difíceis condições e com base em materiais imperfeitos, que eles com toda certeza não escolheriam caso tivessem tido a possibilidade de escolher, esses grupos orpímidos contruíram tradições complexas de política, ética, identidade e cultura. A consagração da ‘raça’ colocou essas tradições à margem das histórias oficiais da modernidade, relegando-as aos espaços atrasados do primitivo e do pré-político. Elas envolveram construções elaboradas e improvisadas, cuja função primária é a de amortecer as injúrias e desviar-se delas. Porém, elas foram bem além da simples garantia de proteção, invertendo as polaridades do insulto, brutalidade e desprezo no sentido de sua transformação inesperada em importantes fontes de solidariedade, alegria e força coletiva”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, p. 30.

narrativa as coloca: a tradição é algo que, por causa de sua natureza primordial e atemporal, vai muito além da parêntese negativa da escravidão negra.

Ao contrário, Paul Gilroy, atribuindo igual importância a raízes e rotas, considera a importância da temporalidade histórica que, inevitavelmente, impõe sua presença no Atlântico Negro através da diáspora, de suas memórias e de suas narrativas que se formam e se modelam *dentro* da modernidade³⁵⁹, memórias e narrativas que são quase sempre *contra* ela, mas inevitavelmente sempre *dentro* dela. Nesse sentido, o aspecto da tradição é também ligado às temporalidades culturais e de vida social que nela é possível identificar através de uma periodização referenciada não mais a partir do ponto de vista da própria modernidade ocidental, mas a partir das “maneiras ritualizadas, que constituem comunidades de sentimento e interpretação” no âmbito afro-diaspórico atlântico. Em outras palavras, é fundamentalmente possível repensar na tradição no Atlântico Negro não mais exclusivamente como pólo oposto e antagônico da modernidade, “nem para identificar um passado perdido, nem para nomear uma cultura de compensação que restabeleceria o acesso a ele. [Ela] não se encontra em oposição à modernidade, nem deve conjurar imagens íntegras da África que possam ser contrastadas com o poder (...) da história das Américas e do Caribe ampliado”³⁶⁰. Gilroy está pensando, no contexto espacial da afro-diáspora, em uma temporalidade que, não sendo progressivamente orientada para um futuro de transformações, é dedicada à elaboração inovadora das memórias dos tempos da escravidão e da herança traumática que ela deixou, também nos momentos destinados à construção identitária e às reivindicações políticas para todos os povos pertencentes ao universo afro-diaspórico. Assim, trata-se de uma temporalidade que se torna tradição por meio “das narrativas de perda, exílio e viagens que, como determinados elementos da interpretação musical, cumprem uma função mnemônica: a de dirigir a consciência do grupo de volta a pontos nodais importantes em sua história comum e sua memória social”³⁶¹. Tais referenciais se tornam tradição, mas uma tradição *sui generis*, quase uma “tradição não tradicional”, que, de qualquer forma é decisiva para estabilizar e renovar a identidade coletiva. A tradição musical e, mais em geral, as

³⁵⁹ “Ao passar para *uma formulação diferente e mais modesta da tradição*, pergunta-se inicialmente se o valor colocado na duração e geração pode, em si mesmo, ser lido como uma resposta aos padrões turbulentos da vida social moderna, que têm levado os negros da África, via escravidão, a uma democracia incompletamente realizada que racializa e com isso muitas vezes se afasta dos benefícios altamente proclamados da cidadania moderna”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 359. Grifos nossos.

³⁶⁰ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, pp. 370-371.

³⁶¹ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 370.

práticas simbólicas que se caracterizam pela importância dos momentos performáticos são, nesse sentido, o exemplo mais evidente e conhecido desse “*mesmo que é mutável*”³⁶².

No Atlântico Negro, a modernidade e essas tradições que nelas se formam e se transformam incansavelmente a partir do momento da escravização, se tornam um momento específico de ruptura com o passado. *Essa ruptura não é uma ruptura das tradições pré-modernas em relação à própria modernidade, mas é uma ruptura das sobrevivências daquelas tradições em relação ao sentido que lhe pertencia originalmente na sua territorialização africana.* É justamente tal ruptura determinada pela presença e pela atuação dessas tradições não tradicionais o elemento que, operando no contexto do Atlântico Negro, oferece às populações negras afro-diapóricas a possibilidade de definir as próprias identidades modernas por meio (também) de aspectos e perspectivas fortemente anti-modernas, mas sempre em função de uma inserção social mais efetiva e de uma presença política mais eficaz no mundo ocidental ainda racializado.

³⁶² GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 370. A difícil compreensão dessa expressão, que é à base da distinção entre a ideia de identidades e configurações culturais diaspóricas e as formas culturais pensadas como essencializadas e imutáveis é explicada por Paul Gilroy da seguinte forma: “Esta expressão nomeia o problema da política da diáspora e da poética da diáspora. O mesmo está presente, mas de que maneira podemos imaginá-lo como alguma outra coisa que não seja uma essência que gera o meramente acidental? A iteração é a chave deste processo. O mesmo é retido sem precisar ser reificado. Ele é permanentemente reprocessado. Ele é mantido e modificado naquilo que se torna uma tradição decididamente não tradicional, pois não se trata de tradição como uma repetição fechada ou simples. Sempre promiscua, a diáspora e a política de comemoração definida por ela nos desafiam a apreender formas mutáveis que podem redefinir a ideia de cultura através de uma reconciliação com o movimento e com a variação complexa e dinâmica”, GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2007, pp. 158-159. Como veremos, é possível integrar e de alguma forma transformar a noção de interação aqui citada por Gilroy no mais decisivo conceito de “rizoma”.

CAPÍTULO IV

AS REVISTAS “NEGRAS” E A AFRO-DIÁSPORA COMO REAPROPRIAÇÃO NEGRA DA NACIONALIDADE E DE SEUS SÍMBOLOS

Vem-me à memória a imagem a preto e branco de Martin Luther King discursando à multidão: *eu tive um sonho*. Ele deveria ter dito antes: *eu fiz um sonho*. Há alguma diferença, pensando bem, entre ter um sonho e fazer um sonho. Eu fiz um sonho.

José Eduardo Agualusa, escritor angolano

É notável, afinal de contas, a criatura adaptável que é o negro. Eu vi o cavalheiro negro das Índias Ocidentais em Londres e, em discurso e comportamento, ele é um inglês perfeito. Eu vi os nativos do Haiti e da Martinica em Paris e eles são mais franceses do que um francês. Tenho certeza de que o negro daria um bom chinês, a não ser pelo rabo de cavalo.³⁶³

James Weldon Johnson, poeta negro norte-americano

A leitura do trecho que trata da Companhia Negra de Revistas no lacônico verbete relativo a De Chocolat na *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* se, de um lado, apresenta erros evidentes e algumas imprecisões provavelmente por causa da sua extrema síntese, do outro dá a possibilidade de conhecer de uma forma ágil e resumida o nome de alguns dos artistas que integravam a Companhia Negra e confirma que o conjunto organizado por De Chocolat e Jaime Silva foi o primeiro a ser inteiramente composto por artistas negros no Brasil:

Em 1926 [De Chocolat] formou a Companhia Negra de Revistas, a primeira do gênero no Brasil, convidando Jaime Silva, o único branco, para empresário. Estrearam no teatro Rialto com a revista “Tudo Preto”, no dia 31 de julho do mesmo ano. Dividindo a direção com Alexandre (*sic*) Montenegro, foi também um dos intérpretes, com Jandira Aimoré (mulher de Pixinguinha), Rosa Negra, Osvaldo Viana, Dalva Espíndola, Mingote, Guilherme Flores. A Orquestra, cujos componentes também eram negros, foi regida por Pixinguinha, com música de Sebastião Cirino. Apresentaram-se depois em Minas Gerais e São Paulo, com grande

³⁶³ JOHNSON, James Weldon. *The autobiography of an ex-coloured man*. Nova York: Vintage Press, 1989, p. 153 *apud* GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2001. p. 256.

sucesso. Retornando ao Rio de Janeiro em 1927, a companhia passou a apresentar-se no teatro República, com a revista “Café torrado”.³⁶⁴

A este ponto de nosso trabalho, acreditamos que seja importante e até necessário apresentar uma resumida cronologia da breve e não tão simples “vida” da Companhia Negra de Revistas³⁶⁵ a partir do momento da estreia da primeira peça que ela encenou sobre o palco do Teatro Rialto. Não é absolutamente nossa intenção fazer aqui uma crônica detalhada dos episódios que marcaram a trajetória artística da companhia e de seus componentes nos mínimos detalhes³⁶⁶, já que pretendemos somente dar conta, de uma forma bastante geral, dos principais acontecimentos da qual ela foi protagonista e dos que influenciaram de forma decisiva seu período final, a divisão dos parceiros que a dirigiam e, finalmente, sua dissolução. Mesmo sendo alguns desses acontecimentos posteriores à apresentação das duas peças revisteiras no Teatro Rialto, episódio que constitui o efetivo objeto da análise deste trabalho, eles podem fornecer ou sugerir em perspectiva uma melhor interpretação do significado de um empreendimento artístico e comercial como o da criação da Companhia Negra de Revistas, assim como do conteúdo e da encenação das peças que ela representou sobre o palco.

Depois da aprovação do texto da peça por parte da censura policial em 27 de julho de 1926 e de uma série de variações da última hora que tiveram como conseqüência a troca da sucessão dos quadros da peça, uma sua ampliação de um para dois atos e a inserção de novos quadros com novos atores (é o caso do Trio Martins, grupo de músicos mirins filhos de um dos componentes da orquestra que acompanhava as encenações da Companhia), “Tudo Preto” estreou em 31 de julho e permaneceu em cartaz até o dia 1º de setembro com um ritmo que previa a normalidade de três sessões cotidianas de apresentações. Em seguida, passados somente doze dias de apresentações da peça “Preto e Branco” (cuja autoria era atribuída a Wladimiro di Roma), “Tudo Preto” voltou em cartaz até o dia 19 de setembro, dia em que a Companhia Negra de Revistas deixou o Rio de Janeiro e se dirigiu para Niterói para começar uma excursão que previa sua parada final em São Paulo.

³⁶⁴ FAGUNDES, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: ArtEditora Publifolha, 1998, p. 237.

³⁶⁵ Em relação à breve existência da Companhia Negra de Revistas, Barros evidencia que, de qualquer maneira, “as iniciativas teatrais raramente duravam mais que [um ano], dissolvendo-se as trupes com frequência, obrigando os artistas a migrar para outra formação que, por sua vez, também não demorava a findar-se”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, 2005, p. 229.

³⁶⁶ Como já afirmado na introdução, o livro de Orlando de Barros sobre De Chocolate e a Companhia Negra de Revistas é com certeza a referência absoluta nesse sentido, fruto de uma ótima e detalhada pesquisa das fontes relativas à atividade teatral e cultural daquele período na cidade carioca.

Em 25 de setembro, *A Pátria* publicou uma carta de De Chocolat na qual ele anunciava sua saída da Companhia Negra³⁶⁷, mas as apresentações de “Preto e Branco” em Niterói continuaram regularmente. Cinco dias depois, juntamente a vozes segundo as quais alguns atores teriam abandonado a Companhia Negra de Revistas, agora ligada exclusivamente ao nome de Jaime Silva, para seguir as iniciativas de De Chocolat, alguns jornais anunciaram que este teria organizado uma nova *troupe* de artistas negros, a Ba-Ta-Clan Preta, que apresentaria entre suas *vedettes* a famosa Deo Costa, chamada de “Vênus de Jambo”³⁶⁸. A começar desse momento, teve início uma intrincada sequência de separações artísticas, desistências, brigas e interdições judiciais relativas sobretudo a títulos de peças e atribuições de autorias contestadas entre as duas companhias “negras” que se originaram da cisão, além de inúmeras desistências ou integrações de artistas mais ou menos conhecidos e famosos (com certeza, o mais conhecido entre eles foi o Pequeno Otelo, que integrou em São Paulo a Companhia Negra de Revistas de Jaime Silva por um breve período e que, nas décadas sucessivas, se afirmou como estrela absoluta no mundo do espetáculo teatral, do cinema e da televisão nacional com o nome de Grande Otelo) e na sua maioria negros. Muito mais longa e com maior sorte do que a Ba-Ta-Clan Preta de De Chocolat, a Companhia Negra de Revistas de Jaime Silva atuou em várias cidades do interior paulista, do Nordeste (grande foi o sucesso que teve em Recife e em Salvador) e no Rio Grande do Sul, até o começo do mês de julho de 1927. Durante o período no qual o conjunto teatral estava representando seu repertório na Bahia, a imprensa teatral carioca informou os leitores da possibilidade de uma excursão da Companhia Negra de Revistas no exterior, especificamente no Uruguai e na Argentina, notícia que teve uma imediata repercussão negativa no Rio de Janeiro, se tornando um dos assuntos principais de uma das reuniões periódicas dos membros da SBAT, a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais³⁶⁹. A definitiva recusa à concessão da

³⁶⁷ A carta, datada “Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1926”, de forma irônica afirmava: “Aos meus amigos, admiradores e inimigos também, declaro que deixei a direção da Companhia Negra de Revistas, por não ter querido o meu querido sócio e amigo Sr. Jaime Silva, assinar o contrato, que há muito devia estar assinado. Consta que o Sr. Raul Zaloma, assumiu a direção da dita Companhia, tendo, desde ontem, prestado os seus bons serviços como ensaiador. Ao meu distintíssimo sócio, amigo e grande artista, o rei da cenografia Sr. Jaime Silva. Agradecimentos pelo tempo que passamos em adorável convivência. *Hode* (sic) *mihi cras tibi* [ou seja, em latim, ‘hoje a mim, amanhã a você’]”, Carta de De Chocolat ao *A Pátria*, “Nos teatros”, 25/09/1926 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, 2005, p. 131.

³⁶⁸ A famosa atriz Deo Costa se tornou também sócia de De Chocolat no negócio.

³⁶⁹ “O Sr. Bastos Tigre participa que, chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse *atentado aos foros da nossa civilização*”, Ata da Sessão do Conselho Deliberativo de 05/07/1927, *Boletim da SBAT*, ano IV, n. 37, julho 1927, p. 296 *apud* Barros (2005: 230). Grifos nossos. A frase frisada tem que ser colocada em um contexto histórico e cultural das relações entre Argentina e Brasil que, do lado brasileiro,

autorização para representações teatrais ao estrangeiro por parte desse órgão que representava a classe autoral foi decisiva para as sortes da Companhia Negra de Revistas: de fato, a partir do momento em que ela voltou ao Rio de Janeiro não houve mais notícias ou vestígios dela.

Os períodos pós-carnavalescos no âmbito teatral eram sempre marcados pela falta de espetáculos e, naturalmente, para os jornais cariocas era difícil achar assuntos interessantes a ser comentados que não fossem as considerações em geral sempre bastante severas sobre a temporada teatral que acabava de se concluir e as previsões sobre a futura³⁷⁰. O final de fevereiro de 1926 não foi diferente dos outros períodos pós-carnavalescos, tanto que Mário Nunes, o famoso jornalista responsável da coluna teatral diária do *Jornal do Brasil*, mas que também escrevia alguns artigos na revista satírica *O Malho*, explorou o momento aparentemente carente de novidades para propor aos seus leitores uma série de notícias breves, lacônicas, aparentemente sem sentidos, “engraçadas” e quase paradoxais. Duas delas, pretensiosamente divertidas na forma e no conteúdo, pareciam normais classificados de leitores e se tornaram as primeiras notícias relativas à idealização e à organização da Companhia Negra de Revistas que a imprensa carioca reportou, mesmo se, provavelmente, naquele momento ninguém poderia ainda relacioná-las uma com a outra:

apresentava o “incômodo” da presença negra nacional como contraponto ao preconceito contra a população brasileira de origem africana na Argentina. É interessante ver como esse relacionamento entre os dois países muito marcado pelo preconceito de cor (que se tornou também diplomaticamente problemático a partir de episódios aparentemente marginais como comentários injuriosos em ocasião de jogos de futebol entre as respectivas seleções nacionais em 1920) é analisado a partir da sensibilidade de Lima Barreto em SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. *Op. cit.*. Se De Chocolat falou de uma possível ida à Argentina em uma entrevista a Mario Nunes (artigo “Intercâmbio teatral com a Argentina e Portugal” de Mario Nunes, *O Malho*, 21/08/1926), um jornal carioca, só alguns dias depois do grande sucesso da estreia de “Tudo Preto” na capital carioca, já tinha falado da possibilidade de uma *tourné* da companhia negra fora do país. É interessante ver as motivações utilizadas para não incentivar, de uma forma irônica, tal eventualidade: “Alguns entusiastas da Companhia Negra de Revistas têm lembrado que seria um sucesso uma excursão da temebros troupe pelo estrangeiro. E imaginam o sucesso das bilheterias e os aplausos delirantes com que a civilização transoceânica saudará as jaboticabas indígenas. Esses ingênuos admiradores do interessante conjunto naao podem prever o ridículo dessa viagem. Esses artistas, com as suas revistas, têm muita graça para nós, brasileiros, ou para os estrangeiros que conhecem o nosso país e os nossos costumes. Mas, evidentemente, seria desastroso para todos nós a realização de tal passeio. Como elemento de propaganda contra nós, sim. Ai, nesse ponto, a Companhia Negra seria excelente. Mas, disso mesmo, não precisamos. (...)”, artigo “Já temos!”, autor não especificado, *Gazeta de Notícias*, 20/08/1926. Em relação à grande importância que a S.B.A.T. e parte da imprensa especializada em assuntos teatrais atribuíam a uma (pressuposta) “adequada” forma de representação da arte brasileira no exterior, pode ser interessante considerar a análise de um caso polêmico e análogo (mesmo se com um desfecho diferente) ao que aconteceu com a Companhia Negra de Revistas em 1926 e que se deu, em 1931, em ocasião da *tourné* portuguesa (a primeira *tourné* fora do país de um conjunto de teatro ligeiro brasileiro) da Companhia Mulata Brasileira, outro conjunto revisteiro que, curiosamente, no seu repertório apresentava uma revista de autoria de De Chocolat, ver BONGIOVANNI, Luca. “‘Um grupo de aventureiros e chantagistas’: a questão da estética das apresentações teatrais da Companhia Mulata Brasileira em Portugal -1931”. In: Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH – Rio de Janeiro: Saberes e Práticas Científicas, 2014.

³⁷⁰ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 46-47.

(...)

- Precisa-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a desenfeitar o [Teatro] Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes, no Jornal do Brasil.

(...)

- Vende-se por qualquer preço um cinema que já foi teatro e que não ficou sendo nem uma coisa nem outra. Propostas ao Sr. Stamile, no Rialto.³⁷¹

Se, de forma inconsciente, a segunda notícia se ocupava do que se tornaria o teatro no qual, no segundo semestre daquele ano, a Companhia Negra de Revistas apresentaria ao público carioca suas revistas, ela nos dá a possibilidade de supor, *a posteriori*, uma possível estratégia empresarial por parte de De Chocolat e Jaime Silva baseada sobre a minimização dos custos relativos ao aluguel da utilização das estruturas teatrais para as representações de suas revistas, aproveitando nesse sentido das dificuldades que os gerentes do Teatro Rialto estavam enfrentando na gestão financeira do próprio estabelecimento³⁷².

Ao contrário, a primeira notícia reportada por Mário Nunes resultava, na sua brevidade, particularmente indicativa da maneira pela qual a Companhia Negra de Revistas se caracterizaria aos olhos do público carioca praticamente ao longo de toda a sua trajetória, ou seja, uma caracterização dada pela cor dos seus artistas. A veia satírica, provocatória e iconoclasta de *O Malho* era bem conhecida, mas o tom racista com o qual foi redigida a

³⁷¹ Coluna “Teatros” (de Mário Nunes), *O Malho*, 27/02/1926.

³⁷² O Teatro Rialto era situado em Rua Chile, 35 ao lado do Cinema Parisiense e nas proximidades da Avenida Rio Branco, ou seja, um pouco longe daquela região da cidade centrada na Praça Tiradentes cujos teatros, tradicionalmente, apresentavam os espetáculos ligeiros, um tipo de entretenimento geralmente considerado mais popular e menos sofisticado. Ao contrário, o teatro da Rua Chile, que caracterizava suas atividades como cinema (1921), cine-teatro (1922-1925) e teatro (depois da completa renovação de 1925) e que era considerado “azarado” no mundo artístico carioca por causa do relativo insucesso de todas as produções que aí eram representadas, era situado em uma parte da cidade geralmente mais freqüentada pela elite. Esse fato é confirmado por um artigo da revista *Fon Fon* que, comentando o sucesso de uma revista em 1922, logo depois da abertura do estabelecimento como cine-teatro, afirmava que “Se até aqui o Rialto constituía um dos pontos mais atraentes da reunião da nossa elite, com mais razão vai ser agora o *rende-vous* (sic) do Rio chic. O Rialto está portanto de parabéns. Porque a graciosa peça de Renato [Alvim] e José paulista é das que se destinam atrair a grande concorrência ao novo teatrinho da Avenida”, notícia na coluna “Teatros”, *Fon-Fon*, 02/12/1922. Evidentemente as coisas mudaram, no sentido que as companhias teatrais que trabalharam no estabelecimento da Rua Chile antes como cine-teatro e depois como teatro orientaram suas propostas a um tipo de público mais variegado como demonstra uma entrevista ao dono do teatro algumas semanas antes da estreia de “Tudo Preto”. Nessa entrevista de duvidosa autenticidade por causa de sua ironia marcadamente preconceituosa, o empresário ítalo-americano Angelino Stamile afirmava que a idéia de abrigar a companhia de De Chocolat lhe veio para trazer no Rialto todos os tipos de público da cidade: “Tento o público das cozinhas!... fecho contrato com o De Chocolat para a estreia aqui, da Companhia Negra de Revistas! Bem pode ser que o público se comova... e apareça!”, Artigo de Mario Nunes, “O Rialto e a sua cábula”, *O Malho*, 10/07/1926. Depois de uma nova reforma em 1927, a partir de 1935 o Teatro Rialto se tornou definitivamente cinema. Para notícias sobre os teatros do centro histórico do Rio de Janeiro entre o século XVIII e o século XXI, ver <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=142&cdP=20> (acessado em 24/05/2012).

notícia hoje não deixa de incomodar, ainda mais quando se considera a fama do seu autor, um dos principais jornalistas teatrais cariocas e, com certeza, o mais comprometido em causas importantes como a defesa dos direitos dos trabalhadores, especialmente dos menos protegidos, da classe teatral. Por outro lado, de novo devemos concordar com Micol Seigel quando afirma que o que principalmente importava num caso como este não era tanto o tom com que se escrevia em um jornal como *O Malho*, ou o fato do que fosse verdadeiro ou falso o que se escrevia, mas que o que era publicado tivesse algum sentido para quem lia.³⁷³ Ou, acreditamos, até mais de um sentido possível, mas todos sentidos que, de qualquer forma, sempre eram fatalmente ligados ao elemento racial. A forte ênfase que as palavras de Mário Nunes atribuíam à cor negra dos artistas que uma não melhor identificada companhia teatral estava procurando para que eles atuassem sobre os palcos acabava qualificando esses artistas *exclusivamente* pela tez de sua pele (e, segundo os estereótipos do período, pela sua pressuposta aparência física detestável e seu nível cultural irrisório), colocando em segundo plano outras questões importantes, como as mais puramente artísticas ou as relativas ao tipo de espetáculo que estava se organizando. De qualquer forma, é fundamental novamente destacar que essa caracterização “racial”, essa “marca de cor”, correspondia à maneira pela qual a companhia se auto-definiria em seguida, a partir diretamente do próprio nome: Companhia Negra de Revistas.

Foi necessário esperar até a última semana de junho de 1926 para achar nos jornais ulteriores notícias relativas ao conjunto que estava sendo organizado por De Chocolat e Jaime Silva. Os meses entre fevereiro e junho permitiram que, mesmo continuando seus normais compromissos artísticos externos, os dois empresários comesçassem e intensificassem seus esforços para a definição do elenco de atores, bailarinas e coristas e do pessoal técnico/artístico da companhia, juntamente à distribuição das respectivas tarefas e funções, a determinação final da arrecadação dos recursos necessários, dos gastos e do tipo de propaganda que tinha que ser veiculado pelos meios de comunicação. Obviamente trabalhou-se também em relação à definição detalhada do tipo de proposta artística a ser apresentada ao público, à redação das peças originais a ser apresentadas e, finalmente, ao planejamento acirrado dos ensaios artísticos antes da estreia do espetáculo. Mas, se tudo isso foi possível deduzi-lo dos artigos que apareceram nas semanas seguintes, de acordo com *A Noite*, era ainda a cor dos artistas o elemento determinante e o centro das “atenções gerais”,

³⁷³ SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 118.

tanto que já se falava, através de jogos de palavras e de trocadilhos, que isso acabaria constituindo “uma novidade” no meio teatral da Capital Federal:

Jaime Silva, o grande cenógrafo, e De Chocolat, o popular cançonetista, estão organizando uma companhia de revistas que será uma verdadeira novidade em nosso meio. Sendo Jaime Silva o homem de cores e De Chocolat um homem de cor, *essa companhia terá um colorido todo especial. E é justamente pelas suas cores que a nova companhia se tornará o alvo das atenções gerais.*³⁷⁴

Nas páginas de *O Imparcial* a forma com que foi dada a notícia, mesmo errando, não sabemos quanto voluntariamente, sobre a conotação de gênero dos componentes do elenco (foi dada a indicação de que “Jaime Silva e De Chocolat organizaram uma companhia exclusivamente composta de *pretas*”), conseguiu ir além da questão primordial da cor dos artistas, preanunciando o gênero do espetáculo que seria apresentado pela companhia (tratava-se de “deliciosas revistas”), assim como a grande importância que na encenação teriam os figurinos e a cenografia.³⁷⁵

Nos dias seguintes, a cor do elenco da companhia continuava sendo o tema principal que foi tratado no artigo da página teatral de *A Noite*, mas, desta vez, o ponto de vista de quem escreveu o texto era mais original, ou seja, tratava-se da relação entre os artistas negros da *troupe* e a Mãe Preta, símbolo ao qual grande parte da sociedade carioca estava seriamente pensando em erigir um monumento naquele período³⁷⁶. É interessante notar que o redator do texto parecia evidenciar a qualidade dos artistas da companhia *apesar* da cor da pele deles:

(...) estreará em um dos teatros da Avenida, sendo de esperar que com grande sucesso, a Companhia Negra de Revistas, sob a direção de Jaime Silva e do popular repentista De Chocolat. *O seu elenco é constituído de autênticos descendentes da “Mãe Preta”, mas todos de qualidade.* Os empresários pretendem fazer dos espetáculos da nova companhia um verdadeiro deslumbramento. E, por isso, Jaime Silva pinta, dia e noite, cenários grandiosos, enquanto DC dirige a confecção do guarda-roupa, em que já se despenderam muitos contos de réis.³⁷⁷

Poucos dias depois começaram a circular também as primeiras notícias em relação à composição feminina do elenco da companhia, ao título da primeira peça a ser representada e ao planejamento dos ensaios. O conjunto desses elementos nos fornece ótimos indícios sobre

³⁷⁴ Notícia, *A Noite*, 23/06/1926. Grifos nossos.

³⁷⁵ Notícia, *O Imparcial*, 27/06/1926.

³⁷⁶ Nas páginas seguintes iremos analisar de uma forma mais aprofundada a importância e o significado de tal fato.

³⁷⁷ Notícia, *A Noite*, 28/06/1926. Grifos nossos.

a relevante importância que as partes musicadas tinham na encenação da revista que estava completando sua organização:

(...) A nova Companhia que se apresentará ao nosso público com a revista Tudo Preto, que será luxuosamente vestida e encenada, entre outros artistas, contará com intérpretes do valor de Jandyra Aymoré, famosa cantora a *voix*, Dalva Espindola, Blackrose [ou seja, Rosa Negra], do professor Gervasio Michelis, um notável bailarino negro e de um grande corpo de ‘ensemblistas e bailarinas’.³⁷⁸

Com o passar dos dias, os jornais forneceram detalhes cada vez mais precisos sobre a companhia, seu elenco e os preparativos em vista da estreia, detalhes que eram também propositalmente destinados a suscitar a curiosidade no público. Assim, soube-se que os “adereços e vestuários” eram “riquíssimos”, os cenários “deslumbrantes” e que as bailarinas e as ensemblistas (as coristas) com certeza seriam “negras”³⁷⁹. Em relação ao elenco, uma possível estrela do espetáculo foi logo identificada na recém-contratada e meio misteriosa “atriz inglesa Miss Mousque [, ou seja, Miss Mons], que [era] preta como carvão” e que vinha “precedida de grande fama”³⁸⁰.

³⁷⁸ Notícia, *A Manhã*, 30/06/1927. Uma semana depois, será difundida a notícia de que Gervasio Michelis será acompanhado no seu trabalho de “afinamento das marcações e bailados de uma celebridade – do prof. Alexandre (sic) Montenegro, ex-diretor de baile do [Teatro] Colon, de Buenos Aires”, Notícia, *Jornal do Brasil*, 07/07/1926.

³⁷⁹ Notícia, *Correio da Manhã*, 02/07/1926.

³⁸⁰ A artista negra estrangeira que interpretava esse número era Miss Mons Murray, a qual presenciou somente a algumas das primeiras apresentações de “Tudo Preto”, antes de se retirar. É curioso considerar o número incrível de nacionalidades que a imprensa atribuiu a Miss Mons Murray: nas várias apresentações que os diferentes jornais fizeram da peça, foi escrito que a atriz era nativa das ilhas de Barbados, mas também da Martinica, dos Estados Unidos ou até que sua origem era efetivamente africana, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 90 e p. 97. A ambiguidade em relação à atribuição da nacionalidade de Miss Mons é um bom exemplo do que Micol Seigel definiu de “uso do exótico” no período que estamos considerando. As décadas de 1920 e 1930 evidenciaram quanto foi comum e vantajoso especialmente para algumas artistas negras no âmbito de seus deslocamentos no âmbito diaspórico afro-atlântico explorar o “uso do exótico” mais do que exclusivamente do “erótico” para conquistar posições de vantagem social a partir justamente da cor que os caracterizava. Desta forma, a exotização (heterogênea e não padronizada) de algumas formas culturais e/ou nacionais permitiu uma melhor possibilidade de trabalho e/ou de inserção social para essas artistas, mas também uma maior difusão de tais práticas, SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, pp. 138-139. É possível provar que o conceito da “exotização”, ou “uso do exótico” fosse já bem presente e discutido na época que estamos considerando no âmbito artístico da cidade carioca por meio da leitura de um jornal cujas páginas chegavam até a questionar a nacionalidade americana de Josephine Baker por causa das pressupostas vantagens que tudo isso teria proporcionado à imagem da artista: “(...) No momento, no cérebro carioca só gravita a ‘Vênus de Ébano’, a famosa sacerdotisa da ‘pata de coelho’, o mais singelo *porte-bonheur* que Josephine Baker guarda com recato. *E a encantadora cubana que a reclame mundial naturalizou americana, tem triunfado aos olhos do mundo*, como a mais genial das criaturas femininas que Montmartre imortalizou.”, artigo de Rimus Prazeres, “A Vênus de Ébano – Do apartamento luxuoso de Montmartre à boite elegante do Casino Beira-Mar”, 17/11/1929. Grifos nossos.

Finalmente, a rotina das sessões cotidianas dos ensaios, quase sempre abertos e acessíveis para a imprensa³⁸¹, as últimas contratações para complementar o elenco e a necessidade por parte dos muitos cronistas de se colocar ideologicamente na discussão sobre as expectativas em relação à estreia da primeira companhia teatral completamente negra no país fizeram com que as comparações com a realidade parisiense daquele período se tornassem um tipo de referência importante e quase necessário:

Jaime Silva e Alfredo Canelo estão despendendo o máximo das energias, o primeiro na pintura dos cenários e o último na confecção luxuoso guarda-roupa para que a apresentação da CNR, o que será para todo o corrente mês, seja igualmente triunfal de suas congêneres parisienses. Para ofuscar o brilho da estrela negra Florence Mills³⁸², que tanto furor está fazendo em Paris, a nossa companhia de pretos dispõe de nada menos de três artistas cada qual mais interessante: Rosa Negra, Dalva Espíndola e Jandira Aymoré.³⁸³

A imprensa parecia se concentrar cada vez mais sobre as efetivas capacidades artísticas e habilidades coreográficas e musicais das artistas negras no palco do teatro Rialto. Em relação à parte musicada, apostava-se que “a música [seria] leve, saltitante e em harmonia com as vozes das pretinhas portadoras dos papéis de canto, em certas cenas, [e seriam] o motivo de entusiasmo de quantos assistirem a essa revista”³⁸⁴. Assim, de alguma forma, estava se constituindo um conjunto de expectativas sobre o espetáculo que parecia confirmar as palavras de Ascendina Santos na pseudo-entrevista que, pela assinatura de Mário Nunes, foi publicada por *O Malho* em fevereiro daquele ano e que já reportamos no

³⁸¹ A observação dos ensaios se tornava o exclusivo objeto muitas vezes dos artigos publicados nas colunas teatrais. No caso dos ensaios do conjunto de De Chocolate é possível ver que havia com frequência uma avaliação positiva dos números de danças das *girls* da companhia, já que era “digna de admiração a extraordinária habilidade das pretas componentes do corpo de baile da Companhia Negra de Revistas (...). Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas com extraordinária precisão em poucos ensaios”, coluna “Palcos e salões”, notícia, *Jornal do Brasil*, 07/07/1926. Da mesma forma, também a fase dos “ensaios de apuro” musical foi muito apreciada: na visão de um jornalista, Pixinguinha e a orquestra composta por instrumentistas de primeira qualidade por ele magistralmente conduzidos “coloriram” do jeito apropriado e com grande maestria a música original de Sebastião Cirino, coluna “Palcos e salões”, notícia, *Jornal do Brasil*, 09/07/1926.

³⁸² Antes de sua morte prematura em 1927 com somente 31 anos, a atriz e cantora negra norte-americana Florence Mills era considerada uma das maiores estrelas dos teatros de ambos os lados do Atlântico, celebrada pela sua beleza, pelo seu talento artístico e pela maneira inconfundível com que atuava dos palcos. Depois de se tornar famosa com a participação em “Shuffle along” em 1921 na Broadway, um dos eventos que marcou o nascimento da Harlem Renaissance, sua mais lendária atuação foi no espetáculo “Blackbirds” que longamente, em 1926, foi apresentado na Europa. De acordo com Micol Seigel, Florence Mills era conhecida também “pela sua consciência racial e como ativista, não permitindo que seus papéis em cena fossem de segundo plano assim como que os lugares de apresentação de seus espetáculos fossem meios de segregação, especialmente depois que ela atingiu a fama”, SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, p. 144.

³⁸³ Notícia, *Jornal do Brasil*, 10/07/1926.

³⁸⁴ Notícia, *Gazeta de Notícias*, 14/07/1926.

segundo capítulo³⁸⁵, ou seja, a importância de uma relação harmônica entre o elemento cromático, o erotizado e o das performances nas partes musicadas para que as artistas negras brasileiras tivessem sucesso sobre os palcos. Dessa forma, o conteúdo da peça no seu sentido mais geral, seus quadros e também os atores masculinos, geralmente relegados a sustentar a parte mais propriamente cômica da revista, acabavam não sendo minimamente considerados nos discursos e nos comentários publicados naqueles dias. O único outro elemento que parecia ser imprescindível para o sucesso da peça da Companhia Negra de Revistas e ao qual se dava certa importância nas páginas teatrais dos jornais era a necessária presença de um tipo de música “tipicamente nacional” que, conforme aos sentimentos mais profundos de brasilidade, todos adoravam. Assim se, de um lado, um cronista escrevia que a atenção curiosa dos espectadores deveria se concentrar sobre a original encenação de “um autêntico ‘batuque africano’ executado [pela já citada] Miss Mons – uma cantora e bailarina excêntrica, negra e francesa de Martinica”³⁸⁶, do outro, a “brasilidade” da revista não era absolutamente questionada por causa da presença das numerosas modinhas que seriam executadas durante o espetáculo:

Em Tudo Preto, que será a peça de estréia da Companhia Negra de Revistas, a apresentar-se ao nosso público por todo o corrente mês, a nossa modinha no que ela tem de mais suave e melodiosa, por parte dos artistas defensores desse lindo original, é cantada e exaltada em todos os tons. E isso poetizado por lindos cenários de Jaime Silva e em marcações de De Chocolat.³⁸⁷

Esse elemento musical nacionalista constituía de alguma forma um contraponto à crescente importância que todos os cronistas apontavam em relações aos fatores que Neyde Veneziano denomina de “qualidades externas” de um espetáculo, ou seja, a música, a dança, o canto, o aspecto físico das *vedettes* e das coristas, a coreografia, a cenografia, etc. A relevância que era dada a essas qualidades era, na verdade, o sintoma de uma mudança mais geral e orgânica que poderíamos com certeza definir estrutural da revista brasileira da época e que era ligada a um conjunto de repertórios da modernidade que acabava valorizando “[a] beleza e [a] visualidade, as pernas de fora [das *vedettes* e das coristas], a ênfase na velocidade dos quadros [e] o corpo de baile das coristas com coreografias e marcações”, no sentido da busca cada vez mais sofisticada pela homogeneidade dos movimentos (que se tornavam mais

³⁸⁵ Ver artigo da coluna “Teatros” de Mário Nunes, *O Malho*, 13/02/1926.

³⁸⁶ Notícia, *A Noite*, 16/07/1926.

³⁸⁷ Notícia “Companhia Negra de Revistas”, *O Paiz*, 24/07/1926.

delicados, mais simultâneos e mais integrados ao contexto da cena) nos bailados³⁸⁸ e pela plasticidade física das artistas femininas. Neste sentido, a influência do cinematógrafo e da prática das danças de origem norte-americanas como o *foxtrot*, o *charleston*, o *shimmy*, o *one-step* e, como já visto anteriormente, a frequente presença no Brasil das companhias de teatro de revista Ba-ta-clan e Velasco foram elementos determinantes.³⁸⁹

A valorização da beleza e da aparência física do elenco feminino das companhias de teatro ligeiro era também destacada a partir de uma série de outros pequenos indícios que não eram diretamente ligados à cena teatral e às performances dos artistas, mas a episódios, às vezes aparentemente de menor importância, através dos quais a relação entre o público e as artistas se transformava na satisfação da vontade por parte daquele de “ver”, “observar” e, quem sabe, “tocar” este objeto desejável e desejado. Estamos falando de um tipo de prazer que, idealmente, poderia ser pensado como o prosseguimento do prazer experimentado na plateia durante o momento performático e que podia ser interpretado como um dos efeitos do processo que a “máquina” da propaganda própria da indústria cultural incentivava, propondo cada vez mais modelos nos quais a construção de uma “estrela” (sobretudo do cinema, mas, como no caso brasileiro, também do teatro) se dava também pelo conhecimento detalhado de sua vida e de sua privacidade fora dos palcos e pela oferta “visual” que ela sabia proporcionar aos seus fãs. No caso específico da Companhia Negra de Revistas, se apresentaram alguns episódios desse tipo nos dias nos quais a expectativa da estreia de “Tudo Preto”, expectativa oportunamente fomentada pela imprensa, estava se tornando cada vez mais espasmódica entre o (potencial) público.

No primeiro episódio, o *Jornal do Brasil* nos informa que a simples exposição das fotografias do elenco da Companhia Negra de Revistas no saguão do teatro a título de divulgação da peça, prática bastante comum por parte das companhias de teatro ligeiro antes da estreia, foi tanto entusiasticamente acolhida pelo público carioca que o fato provocou sérias conseqüências no trânsito da região ao redor do Teatro Rialto:

Vai ser, positivamente, um grande sucesso a apresentação da Companhia Negra de Revistas, depois de amanhã. Aliás, no Teatro Rialto a *exposição das fotografias dos membros do elenco já demonstrou isso ontem e*

³⁸⁸ “A homogeneidade nos bailados referia-se às marcações dos movimentos em consonância com o tempo da música, de modo que as movimentações no conjunto ficassem uniformes, precisas, como também dos corpos das coristas, a partir da referência de um corpo esbelto na sua compleição física. Estas mudanças iniciam na década de 1920, mas no decênio seguinte aparecem de forma mais elaborada”, CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista*. Dissertação de Mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UESC). Florianópolis, 2009, p. 90.

³⁸⁹ CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Op. cit.*, pp. 85-86.

*cabalmente – foi necessária a ação da policia para desimpedir o trânsito. O guarda-roupa que também deve ser exposto no saguão desse teatro e que é altamente luxuoso corroborará essa afirmativa que os maravilhosos cenários de Jaime Silva consolidarão depois de amanhã – première de Tudo Preto.*³⁹⁰

O segundo episódio é descrito em uma breve crônica de Periquito, autor que, com este pseudônimo, cotidianamente, escrevia pequenas crônicas de costume nas páginas da *Gazeta de Notícias*:

À porta do Rialto um grupo de gente de imprensa e de teatro observava a entrada das estrelas pretas que iam para “la repetition” (sic). Passa uma jaboticaba muito graciosa e o Raphael Pinheiro, com olho profissional (de simples avaliador) observa: - Muito interessantezinha... E o De Chocolat apressa-se em informar: - É um “sombrette”... E era mesmo.³⁹¹

Mesmo com a necessária cautela devida às características do próprio gênero literário utilizado, é possível encontrar nessa crônica vários elementos úteis para avaliar indiretamente o que podia caracterizar não só as expectativas sobre o tipo de espetáculo, mas também o que poderíamos definir de “imaginário coletivo” que estava se constituindo na cidade carioca entre o público que pretendia assistir à revista de De Chocolat. Em primeiro lugar, lendo a crônica, é possível saber da presença assídua de um aglomerado de pessoas formado pela imprensa e por outros curiosos frente à saída do teatro, quase um “público” alternativo (ou complementar) ao da plateia teatral que se reunia exclusivamente para observar as artistas e sua pressuposta beleza no momento em que entrevam ou deixavam o teatro. Em segundo lugar, sabemos do emprego popular de qualificativos específicos para se referir às artistas da companhia de De Chocolat, qualificativos essencialmente ligados à cor negra das atrizes e das coristas objetos de admiração do público presente. Finalmente, resulta evidente a

³⁹⁰ Notícia, *Jornal do Brasil*, 29/07/1926 (grifos meus). Vale a pena lembrar que outro meio muito usado para fazer a publicidade das atrizes era o envio, por parte delas, das próprias fotos aos responsáveis das colunas teatrais dos jornais cariocas. Quem não fazia isso, era considerada absolutamente “inexperiente” em relação às práticas do teatro ligeiro. Ver artigo de Mario Nunes, “O sorriso da Gioconda”, *O Malho*, 23/01/1926. Sem a pretensão de instaurar nenhum tipo de relação excessivamente forte com o que se deu em 1926, é interessante lembrar que, em dezembro de 1930, poucos dias antes da estreia no Teatro República do Rio de Janeiro da Companhia Mulata Brasileira, conjunto paulista que, como o De Chocolat, se qualificava e era qualificado essencialmente pela cor dos seus artistas, tanto que quase todos os jornais lembraram naquela ocasião os sucessos da *troupe* do artista baiano em 1926, a mesma situação se repetiu no saguão de um teatro carioca. Só que, em 1930, a imprensa, além de nos dar como presente algumas fotos de cena, forneceu alguns detalhes a mais sobre as razões do entusiasmo dos que chegaram para dar uma olhada à fotos das artistas: “Estas mulatas são do outro mundo é a frase que se ouve constantemente à porta do Teatro República, das pessoas que param diante do quadro ali exposto com os retratos das mulatinhas dengosas que fazem parte do elenco da Companhia Mulata Brasileira. Do outro mundo, é a gíria mais moderna da capital, quando se quer dizer que uma coisa é boa, é autenticamente boa diz-se: Isto é de outro mundo. É esta a razão por que toda a gente, ao ver as carinhas simpáticas das artistas cor de jambo rosado dizem: estas mulatinhas são do outro mundo”, artigo “As mulatinhas brasileiras em ‘Batuque, cateretê e maxixe”, autor não especificado, *Diário Carioca*, 14/12/1930.

³⁹¹ Crônica de Periquito, *Gazeta de Notícias*, 30/07/1926.

intenção por parte do cronista de representar a capacidade de De Chocolat de ironizar também sobre as situações mais incomuns e potencialmente menos elegantes com grande espontaneidade e graça. Sempre em relação ao que é descrito na crônica que acabamos de ler, é necessário lembrar que, no período que estamos considerando, não era absolutamente uma exclusividade da imprensa a atividade de esperar fora do teatro a passagem das “estrelas” e das *vedettes* que entravam ou saíam do teatro antes ou depois do espetáculo ou dos numerosos e cotidianos ensaios. De fato, muitos eram também os homens, mais ou menos ricos e mais ou menos casados que, até as altas horas depois do espetáculo, esperavam que as *vedettes*, as atrizes e as coristas saíssem do teatro com a esperança de olhá-las, aplaudi-las e, quem sabe, conhecê-las. Estas figuras masculinas, obcecadas pela beleza das atrizes, se tornaram conhecidas como “garibus”. Naturalmente, a Companhia Negra de Revista, ou melhor, seu elenco feminino, não conseguiu escapar deste fenômeno usual, tão comum que parecia fazer parte das próprias convenções do teatro ligeiro. Sempre sobre a relação entre os garibus e as atrizes da troupe que trabalhava no Teatro Rialto, o jornal *O Imparcial* publicou uma crônica que consegue nos transmitir ainda hoje as relações que aquele fenômeno tinha com as fantasias (eróticas) masculinas daqueles anos:

(...) Certo amigo meu, curioso como uma mulher, farejador infatigável das novidades do Rio, trava do meu braço, na Galeria Cruzeiro, e exclama:

- Vem daí!

São onze e meia da noite. Os teatros começam a fechar e a Avenida apanha suas derradeiras ondas de gente, a caminho dos lares, com escala pelas sorveterias e casas de chá.

- Onde queres levar-me?

- A assistir um espetáculo inédito.

- A esta hora? Já temos disso por aqui?

- Não é nenhuma função teatral. É um espetáculo ao ar livre.

- Deixa de mistério. Desembucha, homem!

- *Vamos ver a saída das estrelas negras*. Olha como é sensacional...

Volto-me para o ponto indicado. É a porta do Rialto, diante à qual estaciona uma verdadeira multidão. Já as luzes do saguão estão apagadas. A grande móvel separa a turba da casa de diversões. Aproximamo-nos. São amigos, confrades ou camaradas quase todas as pessoas que ali aguardam o desfile dos elementos da primeira companhia negra teatral organizada entre nós. Os comentários circulam sem maldade, antes refletindo o agrado geral que coroou o esforço dos autores da bizarra iniciativa. Faz-se silêncio de repente. Entreabre-se a grade, Aparece a primeira silhueta. A presença de tantos curiosos como que faz a ‘black star’ hesitar. Mas, é só por um momento, porque retoma o domínio de si própria, transpõe os humbraes (sic) do seu templo da arte e, sob um murmúrio de simpatia, atravessa as alas que se lhe fazem, pisando com segura elegância, trazendo com graça pessoal a sua rica ‘toilette’, até desaparecer no bojo de um automóvel, seguida de sua dama de companhia. Outra, mais outra, ainda outra, *todas nas condições da primeira, abandonam o Rialto, bem postas, discretas,*

*como se em sua vida nunca tivessem feito outra coisa senão triunfar aos fogos da ribalta e, como sua colegas do Ba-ta-clan, no tumulto animado dos boulevards...*³⁹²

Essas leituras reforçam a já forte impressão de que a questão da cor dos artistas da Companhia Negra de Revistas era o elemento que mais caracterizava os discursos da imprensa e do público, mas ao mesmo tempo nos indicam que tal elemento se relacionava diretamente com outros aspectos. Assim, se nos jornais parecia adquirir relevância o tema da curiosidade em relação à capacidade artística e expressiva do conjunto artístico de De Chocolat e Jaime Silva, os aspectos que mais pareciam interessar e atrair a curiosidade do diversificado público teatral além da cor das artistas eram suas aparências físicas e suas capacidades de encenação. Como é possível perceber, todos eram elementos que, de alguma forma, atribuíam uma marcada conotação erotizada e racializada ao discurso e às expectativas sobre o espetáculo.

Como nos lembra Tiago de Melo Gomes, não podemos esquecer dois fatores importantes a ser considerados. O primeiro é que, naquele período, “era cotidiana nos palcos cariocas (...) a presença de artistas com o rosto pintado de preto, para explicar que se tratavam de personagens de pele mais escura. Se tal fato atesta uma relutância dos donos das companhias em empregar artistas não brancos”, evidencia, ao mesmo tempo, a existência de um geral interesse para que tais personagens fossem presentes sobre as cenas e, de certa forma, fossem considerados indispensáveis. Quanto essa efetiva presença fosse vista pelos diferentes tipos de público como uma caricatura do negro útil para incrementar a componente irônica da peça ou fosse visto como a transposição em cena de uma verdadeira “cultura negra” é difícil dizer³⁹³, mas, provavelmente, a presença de atrizes negras interpretando personagens tipicamente negras sobre os palcos se, de um lado, poderia ser visto como “bizarria”, do outro levantava curiosidades pela possível conotação sexual que tal situação comportava aos olhos de alguns (quem sabe a maioria do público?) ou despertava um sentimento de apoio e solidariedade em quem acreditava na possibilidade e na capacidade

³⁹² Crônica de Oscar Lopes, “Crônica dos dias úteis”, *O Imparcial*, 07/08/1926. Grifos nossos.

³⁹³ Uma dimensão que não pode ser esquecida no discurso que estamos desenvolvendo é o fato que era comum pensar no teatro de revista como uma forma de expressão de tudo que fosse não somente nacional, mas também popular e, conseqüentemente, negro ou mestiço. Nesse sentido, vale a pena citar um trecho muito significativo de um artigo de *O Malho* (citado também por Gomes) que trata da maneira com que trabalhavam dois celeberrimos revistógrafos operantes no teatro ligeiro carioca da década de 1920, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes: “Dizem que o Bittencourt trouxera, encaixotados de Paris, quadros de revistas inteirinhos, e que o Cardoso passara noites a fio no Cais do Porto, Cascadura, Morro do Nheco, Catumbi, *surpreendendo a alma da cidade no que ela tem de genuinamente nosso*, e que assim íamos ter uma produção teatral feita à nossa imagem, metade francesa, metade cambinda”, artigo na seção “Teatros”, autor não especificado, *O Malho*, 21/01/1928. Grifos nossos.

das artistas negras (e dos artistas negros) de se exhibir liberamente³⁹⁴. O segundo elemento que deve ser considerado é o fato que os artistas que atuavam nos papéis principais das peças encenadas pela companhia de De Chocolat já eram todos bastante conhecidos pelo público carioca tendo atuado em várias das companhias que já apresentaram seus espetáculos nos numerosos teatros, teatrinhos e cine-teatros da Capital Federal³⁹⁵. A própria presença em cena de artistas negros não de uma forma individualizada não era uma absoluta novidade: em relação a isso é suficiente pensar que no mesmo ano de 1926 a Companhia de Burletas e Revistas do Teatro São José apresentava um espetáculo musicado em que atuavam e se exibiam 36 coristas (modernamente denominadas de *girls*) acompanhadas por 10 *black-girls*.³⁹⁶

O conjunto da Companhia Negra de Revistas estreava assim no Rialto no momento em que muitas das expectativas da crítica e do público pareciam se concentrar sobre uma série de aspectos específicos dos possíveis e múltiplos sentidos que poderia ter aquele adjetivo (“Negra”) presente no nome da companhia. Se o negro sobre o palco não era uma novidade para o teatro ligeiro carioca, era com certeza uma novidade o fato que uma inteira companhia se reconhecesse como negra. E é em relação a esse tipo de auto-reconhecimento racial, absolutamente confirmado pelo tipo de propaganda e pela construção do produto a ser encenado que foi proposta ao público que, na nossa visão, se cruzavam os diferentes aspectos de “curiosidade” (artística ou erotizada), “originalidade” ou “bizarrice” sobre os quais os jornais debateram esperando a estreia de “Tudo Preto”.

No dia anterior ao da estreia, Ruben Gil, jornalista e também revistógrafo, tentou reunir em um breve artigo no jornal *A Pátria* o conjunto de emoções, sensações, expectativas e também esperanças que, do seu ponto de vista, o aparecimento da Companhia Negra de Revistas tinha levantado no mundo do teatro ligeiro carioca até aquele dia. Sintetizando na cor dos artistas da companhia a particularidade marcante daquele momento inédito para o

³⁹⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, p. 283.

³⁹⁵ Essa situação relativa à presença de atrizes e atores negros já conhecidos é comprovada por um dos comentários à estreia de “Tudo Preto” que foi publicado em *O Jornal*, comentário no qual o colunista elogia sobretudo a performance inesperada das coristas jovens estreantes selecionadas por De Chocolat:” E contra a expectativa geral – pois duvidava toda gente do êxito da empreitada – ofereceu a Companhia Negra espetáculo curioso e interessante, tendo o público premiado com aplausos o esforço dos organizadores e os intérpretes da nossa revista negra. Só mesmo um trabalho paciente teria conseguido de criaturas que, na sua quase totalidade, jamais pisaram o palco os resultados verificados, comportando-se, não só os improvisados artistas, mas também o grupo das ‘black-girls’, de forma a impressionar satisfatoriamente a sala. E se as primeiras figuras da troupe boa conta deram dos seus respectivos papéis, as coristas nada lhes ficaram a dever, afinadas, pisando a cena com desembaraço, seguras e uniformes nas marcações. Cantando, faziam-se todas compreender, mesmo em conjunto, tais os cuidados de pronúnciação. E isso muito contribuiu para o êxito do desempenho”, Artigo “Crônica teatral – No Rialto” de Osvaldo Quintiliano, *O Jornal*, 01/08/1926.

³⁹⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, p. 282.

teatro brasileiro, Ruben Gil tentava no seu artigo incentivar e encorajar a próxima atuação do conjunto de De Chocolat, considerando-a como um dos elementos necessários para que também o negro brasileiro (“natural do país”) cumprisse até o fim o processo de “aperfeiçoamento da raça” que “a criação cosmopolita do engenho negro” já tinha possibilitado em outras realidades:

Como um risco de bistre, esse friso negrito que é o do conjunto arregimentado pelo artista De Chocolat, será um grifo na vulgaridade que tem pautado todos os empreendimentos últimos de nosso teatro... Avultará, na história que se há de compor, algum dia, como um parágrafo pitoresco, assinalado em ‘negrito’... E, afinal, desde que vimos acolhendo tanta criação cosmopolita de engenho negro, - o cake-walk, o jazz-band, etc., - por que não prestigiar esse esforço de aperfeiçoamento da raça que é, aliás, a natural do país?³⁹⁷

Ruben Gil expressava assim uma série de considerações cuja coexistência em um mesmo discurso não era tão óbvia naquele período impregnado de narrativas caracterizadas, como vimos no terceiro capítulo, por um evidente nacionalismo e por um tipo de racismo mais ou menos humoristicamente disfarçado: se o negro brasileiro era, como era com certeza, um elemento absolutamente próprio e fundamental da nação à qual ele pertencia, ele integrava também um conjunto simbólico mais amplo, perfeitamente identificado por uma pluralidade de expressões artísticas consideradas modernas e ao qual deveriam fazer referência todos os indivíduos da “raça” negra.

Finalmente, chegou o dia tão esperado, o dia 31 de julho de 1926, o dia da estreia de “Tudo Preto”.

Todos os principais jornais, de uma forma geral, julgaram positivamente a apresentação da peça, assim como a atuação dos artistas em cena, a parte musical e o desempenho da orquestra, regida pelo já extremamente famoso Alfredo Vianna, o Pixinguinha. O público lotou o teatro nas duas sessões do dia da estreia e também os dias seguintes se caracterizaram por uma série de “enchentes”, ou seja, lotações consecutivas³⁹⁸ por parte de um público que, de forma entusiasta, enchia o Rialto para se divertir.

³⁹⁷ Artigo de Ruben Gil, “Jaime Silva, o artista da cor, e os seus artistas ‘de cor’”, *A Pátria*, 30/07/1926. De forma interessante, é oportuno notar que se o título do artigo de Ruben Gil cita Jaime Silva e “seus artistas”, brincando assim sobre a atividade principal do português, ou seja, o cenógrafo, no corpo do texto é De Chocolat o elemento articulador que “arregimenta” o conjunto de profissionais que faziam parte da companhia.

³⁹⁸ Fato absolutamente inédito no Rialto de acordo com as palavras de Lincoln de Souza, “‘Tudo Preto’, revista em dois atos pela Companhia negra de Revistas, em ‘première’ no Rialto”, artigo de Lincoln de Souza, *A Pátria*, 01/08/1926.

Acreditamos que a grande afluência de público e o grande entusiasmo que ele demonstrava nos primeiros dias de apresentação da peça resultaram ser não só fatos inesperados, mas também excepcionais, já que todos os jornais remarcaram de alguma forma e às vezes com bastante ênfase tais aspectos. Se o *Jornal do Brasil* falou genericamente de “numeroso público”³⁹⁹, outros cronistas escolheram destacar o grande e insólito afluxo de espectadores através da lembrança da notória falta de sorte que marcava as apresentações do Teatro Rialto⁴⁰⁰. Ainda mais enfático nesse sentido, o cronista de *A Noite* no seu artigo acrescentava as descrições de cenas às quais assistiu na frente e dentro do teatro, cenas absolutamente peculiares e divertidas, mas também muito eficazes para dar uma ideia da atmosfera que se vivia no Teatro Rialto naquela noite:

Está quebrado o encanto do Rialto. O que inúmeras companhias que por ai passaram e jamais conseguiram obter – uma [ilegível] à cunha – vem obtendo desde sábado a Companhia Negra de Revistas. Até [ilegível] particular a estreia da trupe dirigida por Jaime Silva e De Chocolat, [ilegível] um acontecimento inédito. Houve quem brigasse naquela casa, considerada com toda justiça, um dos túmulos da arte teatral, na disputa de localidades para assistir ao espetáculo dos pretos. Na noite da estréia, um cavalheiro que se estava [ilegível] em uma cadeira que, evidentemente, não lhe pertencia, declarava-se disposto a tudo, que nem a bala o arrancasse daí. Felizmente, um guarda civil [ilegível], sem armas visíveis, conseguiu realizar o milagre. O fato, entretanto, de não ter morto o homem, não diminui a importância do caso: um litígio em torno de uma cadeira do Rialto! Isso, lá dentro. Lá fora, uma verdadeira multidão atropelava-se diante do guichet do bilheteiro, enquanto os cambistas impunham preços absurdos inadmissíveis, mesmo à porta dos teatros de maior prestígio. Mas não houve nenhum que ficasse com um só bilhete na mão... E a companhia? Para julgá-la bastava observar a assistência. Nunca, em teatro nenhum, reinou maior entusiasmo. Não houve um só número que não fosse bisado, trisado, por imposição tumultuosa de toda a casa que [ilegível] em palmas, em gritos, em [ilegível]. Certos artistas foram mesmo recebidos com delírio.⁴⁰¹

A grande “disputa para ver o espetáculo dos pretos” foi também a causa direta de um episódio que podemos definir cômico e paradoxal se não fosse, literalmente, “um caso de polícia”. Este episódio se tornou público somente uma semana depois da *première* e foi o já conhecido Mário Nunes que escreveu sobre ele no *Jornal do Brasil*, solicitando também as autoridades para tomarem as providências necessárias:

³⁹⁹ Artigo de Mário Nunes, “Tudo Preto, revista em 2 atos”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926.

⁴⁰⁰ Artigo “A estreia da Companhia Negra no Rialto”, *Correio da Manhã*, 01/08/1926; artigo “Tudo Preto”, *O Paiz*, 01/08/1926; artigo de Onett, “Tudo Preto, no Rialto”, *O Globo*, 02/08/1926.

⁴⁰¹ Artigo “Tudo Preto, no Rialto”, *A Noite*, 02/08/1926.

Um dos jornais desta cidade noticiou há dias que, tendo a empresa do teatro Rialto, na Avenida Rio Branco, sido multada pela Polícia por *excesso de lotação* na noite da estréia da Companhia Negra de Revistas, aquela empresa tratou de averiguar como isto se dera. O resultado da averiguação foi este: *‘na noite de estréia da Companhia Negra, nada menos de 50 auxiliares da Polícia haviam assistido ao espetáculo sem passarem pela bilheteria’, ocasionando assim o excesso de lotação, que deu causa à multa imposta à empresa do Rialto, multa esta que, como é natural e lógico, foi tornada sem efeito.* A irregularidade verificada na estréia da aludida companhia tornada pública, todos os dias se verifica. (...) As empresas teatrais (...) por ‘motivos delicados’, diz-se, fecham os olhos ao abuso dos suplentes da Polícia. Uma providência, porém, se impõe, um acordo pelo menos entre os auxiliares da Polícia, frequentadores dos teatros, para que não se repita o ‘tableau’ da Polícia multar uma empresa por excesso de lotação e depois verificar que ela foi a causadora daquela infração.⁴⁰²

Da leitura desse artigo de Mário Nunes tomamos direto conhecimento do evidente prazer que a polícia carioca tinha em assistir às peças do teatro de revista na década de 1920, mas o que é possível dizer relativamente ao resto do público? É possível identificar de uma maneira mais objetiva o tipo de público que lotava naqueles dias o Teatro Rialto e que, de uma forma mais geral, frequentava os espetáculos de teatro ligeiro na Capital Federal na década de 1920? Era ele um público uniforme? Se sim, de que tipo? Ou era ele um público multiforme e diferenciado internamente segundo algum tipo de lógica social ou racial? Nesse caso, quais lógicas prevaleciam?

Necessariamente, a resposta a uma pergunta desse tipo tem que considerar, de um lado, os códigos e as convenções que caracterizavam e se tornavam as atrações de uma apresentação teatral revisteira, e, do outro, as necessidades imprescindíveis de produzir e maximizar os lucros por parte de todas as empresas que propunham espetáculos e representações desse tipo. Tornava-se necessário por parte da companhia, na fase de propaganda e de divulgação das apresentações, atingir o interesse e atrair para o teatro o maior número possível de pessoas, muitas vezes até inteiras famílias e, em seguida, tentar adequar a representação ao gosto do maior número possível de espectadores, adequação que se realizava durante o ciclo das apresentações de uma peça por meio de mudanças pontuais como trocas ou substituições de quadros específicos, diminuição da duração da peça, inserção de nomes novos no elenco, etc. Obviamente, o principal recurso a disposição dos produtores e dos organizadores de uma revista para satisfazer um grande número de pessoas com gostos possivelmente diferentes era o do uso da polissemia relativamente às mensagens

⁴⁰² Artigo de Mário Nunes, “Os auxiliares da Polícia e os teatros”, *Jornal do Brasil*, 08/08/1926. Grifos nossos.

que eram enviadas do palco para o público. Dessa forma, as mensagens se tornavam multiformes e polifônicas e ampliavam as possibilidades de elas serem recebidas e interpretadas positivamente pelo público. Se a evidente presença de polissemia e polifonia na encenação teatral faz com que se pense em um público variado e multiforme, nos perguntamos se é possível identificar de uma forma melhor esse público revisteiro da década de 1920 na Capital Federal.

Para começar, recorrendo a um estudo efetuado por Tiago de Melo Gomes sobre a relação entre os preços diversificados dos assentos e suas disponibilidades em teatros contíguos no Rio de Janeiro da década de 1920, é possível desmistificar sem sombra de dúvida um dos pensamentos mais consolidados entre aquele grupo de especialistas que não considera o teatro de revista como uma forma de expressão verdadeiramente artística, ou, em outras palavras, a “crença” de que a grande parte dos estabelecimentos destinados ao entretenimento e ao lazer noturno na Capital Federal, especialmente os que se dedicavam às representações do teatro de revista, atraíssem quase que exclusivamente “a população de menor poder aquisitivo em função dos baixos preços cobrados”. Ao contrário, Gomes consegue demonstrar que “o sucesso [das companhias] e do teatro de revista como um todo não era baseado no fato de atrair um público de baixo poder aquisitivo, e sim por levar ao teatro pessoas de extrações sociais bastante diferentes”⁴⁰³. Outro elemento importante que Gomes consegue inferir dos dados e das fontes que analisa é o da fundamental importância que o teatro de revista assumia como forma de conhecimento e atualização em relação aos últimos sucessos musicais para grande parte da população carioca. Se, de um lado, esse fato nos fornece uma ulterior confirmação relativamente à enorme relevância que, na economia dos espetáculos revisteiros, devia ser atribuída à parte musicada, do outro evidencia de uma maneira ainda mais contundente a diversificação pelo menos social dos tipos de público presentes nas plateias teatrais daquele período:

Se o rádio e o disco ainda eram acessíveis a poucos, a grande maioria da população tinha outros meios para atualizar-se constantemente em relação ao repertório de sucessos [musicais] do momento, e o teatro de revista surge com grande destaque entre estes caminhos de difusão do repertório musical do período. Os anos 1920 apontam então um cenário no qual o teatro de revista gozava de grande popularidade entre grupos variados da sociedade. Em finais de semana e feriados levava ao centro da cidade uma grande quantidade de público, que era menor mas não inexpressivo nos dias de semana.⁴⁰⁴

⁴⁰³ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, pp. 85-88.

⁴⁰⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, pp. 90-91.

Essas palavras de Gomes, de forma circular, sustentam e são sustentadas pelo que afirma Rebeca Natacha de Oliveira Pinto na sua dissertação de Mestrado, ou seja, que tal “heterogeneidade de público possibilitava uma grande popularidade dos artistas em diversos grupos sociais, nos permitindo apreender que o ambiente cultural do período era marcado pela forte circulação de bens da cultura” que permitiam e agilizavam o “entrecruzamento entre elementos da população de maior poder aquisitivo e das camadas mais populares. Não é à toa que [os artistas] construía uma grande rotatividade entre os diferentes espaços, a fim de se constituírem como estrelas no universo do entretenimento”⁴⁰⁵. Em outras palavras, para que o processo de massificação cultural em curso fosse eficaz, processo ao qual o teatro de revista carioca estava completamente ligado, era imprescindível a presença massificada nos teatros de um público socialmente diferente e, ao mesmo tempo, de uma cada vez mais efetiva contaminação cultural recíproca entre os seus potenciais e diferenciados espectadores.

Uma leitura mais atenta dos artigos dos jornais ou de algumas raras entrevistas a empresários, autores ou donos de estabelecimentos de espetáculo do período dá a possibilidade de confirmar o fato que o espaço do teatro revisteiro não era um espaço exclusivo de uma classe ou de uma categoria social específica. Se, como já vimos, às vezes eram os próprios proprietários dos teatros de teatro ligeiro que admitiam a necessidade estratégica “de sobrevivência” de ter, manter ou constituir um público diferenciado para seus espetáculos mesmo nas zonas mais sofisticadas da cidade⁴⁰⁶, em outras ocasiões acontecia que era o frequentador do teatro a tema, o que era definido de “teatro sério”, que, por questão de gosto, por escolha pessoal ou por causa de suas maiores capacidades econômicas, não excluía a possibilidade de assistir a outros tipos de espetáculos teatrais como os revisteiros. Este aspecto resulta claro de forma implícita por meio da leitura do seguinte trecho de uma carta que Luis Peixoto enviou a *O Rio musical*: “A revista do ano é, para os que frequentam o teatro sério, um vermute; é para os que só aplaudem as pilhérias dos compadres e as apoteoses de aparato, um bom copo de vinho à refeição da tarde”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolate: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. Dissertação de Mestrado em Educação apresentada à Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2014, p. 26.

⁴⁰⁶ Ver nota 372 sobre o Teatro Rialto. Essa tese, compatível com a completa inserção do teatro ligeiro carioca no âmbito do processo de massificação cultural em curso, é fortemente defesa também por Tiago de Melo Gomes na sua pesquisa que podemos definir mais “quantitativa”. O historiador lembra que é dificilmente sustentável a presença de teatros de espetáculos ligeiros de grande capacidade (até mil pessoas) como os da Capital Federal daquele período sem admitir também um direcionamento das propostas artísticas a grupos sociais diferenciados, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, pp. 147-150.

⁴⁰⁷ Carta “O nu artístico” de Luis Peixoto, *O Rio musical*, 30/10/1925 *apud* GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003, p. 128.

Se a diferenciação de público efetivamente existia nas plateias do teatro ligeiro então deveria ser possível para alguns colunistas, especialmente os redatores de crônicas, deslocar e enfatizar as diferenças sociais presentes no teatro para o plano dos comportamentos e das atitudes frente aos espetáculos por parte daqueles diferentes tipos de audiência, especialmente no que era relativo à recepção das peças e às reações que elas desencadeavam. De fato, é exatamente isso que constatamos. Assim, se, de um lado, um jornalista de *O Malho* podia ironizar de forma grosseira sobre o tipo de comportamento do público mais humilde que, na fila de cadeiras atrás a dele no teatro, assistia a uma peça⁴⁰⁸, do outro, era possível que as colunas teatrais não passassem sob silêncio os protestos que famílias da boa sociedade da cidade manifestavam em relação a peças ou atuações que elas consideravam fora dos padrões normalmente aceitos pelos códigos e as convenções do teatro ligeiro carioca⁴⁰⁹.

Uma crônica bem humorada de Álvaro Sodré publicado pela revista *Fon Fon* em 1924 nos permite acessar idealmente a um teatro carioca da Praça Tiradentes durante um espetáculo revisteiro e sentar em uma plateia que, imaginamos, podia ser pensada como bastante parecida à que, durante a representação de “Tudo Preto”, reagia com grande entusiasmo às provocações que as atrizes, às vezes, lançavam do palco. Mais concentrado na observação da parte popular deste público, provavelmente porque fonte involuntária de situações engraçadas que valia a pena contar em uma crônica, Álvaro Sodré não se esquece de nos lembrar que todos os lugares do estabelecimento estavam lotados, também os mais caros como os camarotes e as frisas, e era essa diferenciação de categoria relativa aos assentos a que, efetivamente, acabava “hierarquizando” não só socialmente, mas também nos seus comportamentos, aquela audiência teatral:

(...) Mudam-se os títulos, sucedem-se os autores, trocam-se os cartazes, mas o enredo é sempre o mesmo, todos os tipos se parecem. O velho e debochado ‘soldado’, o conquistador barato, o almofadinha e outros são tipos usados em todas as revistas. Também o público é o mesmo. Público insaciável, com uma infinita tendência às piadas livres e aos ditos apimentados, é exigente nas repetições e fácil nos aplausos. Nas noites dos sábados, os pequeninos teatros vibram. Esgotam-se as *gerais*. As frisas e

⁴⁰⁸ “Bem atrás de nós, na cadeira D11, uma legítima representante do morro do Nheco, de fita passada na testa, a fisionomia radiosa, toda atenta ao que se passava no palco, ria a cada instante, rematando cada risada com a exclamação que, naturalmente, melhor exprimia o seu contentamento, e que era: - Que besteira!”, coluna “Teatros”, *O Malho*, 14/01/1922.

⁴⁰⁹ “Consta-nos que diversas famílias da alta sociedade, frequentadoras do novo Teatro S. José, vão dirigir um abaixo-assinado à Empresa pedindo transferir o ator Pinto Filho para a porta do cinema Olímpia. Ali, julgam, as graças dele serão mais apreciadas. Ou então para a frente de qualquer alfaiataria da rua Larga”, coluna “Teatros”, *O Malho*, 26/05/1923.

camarotes são disputados com antecedência. O *poleiro* é sempre invadido, barulhentemente, num bater de tamancos que ensurdece e atordoia. Nas frisas vão os burgueses ricos. O marido, solene nos seus bigodes fartos, a barriga sobrando na abertura do colete branco, lustroso, onde numa medalha uma pedra cintila. Ostentando um terno novo, tem as botas de enfiar lustrada e parece sempre sufocado dentro de um colarinho alto. A mulher, gorda e feliz, é mãe de três meninas que o acompanham. Modesta, ar bonacheirão, mal arrumada dentro de um vestido de seda finíssima e sob um chapéu caro, que veste quase pelo avesso. Não vai ao teatro para se exhibir; vai se divertir com os *compadres* que fazem rir e ouvir os coros que encantam... As meninas, fagueiras todas, cabelinhos *à la garçonne*, olheiras fundas, pisadas pelas desilusões do amor... Cada uma tem, na plateia, um futuro sócio do ‘Empório Dois Irmãos Unidos’. É por eles que definham e as olheiras se cavam fundas... Na plateia há casaizinhos suspeitos. A gente os reconhece logo. Ela tem sempre muitas jóias, o rosto muito pintado, os gestos escandalosos, o olhar arrogante... Ele, não olha para ninguém afim de não ver os conhecidos que o rodeiam. E, como *coronel*, tem sempre uma roupa sovada, o colarinho sem ciúmes do pescoço. Arisco, ciumento, quase sempre feio... Na multidão do grande público, todos os tipos se assemelham. Os vestidos parecem todos de uma mesma oficina – a rua Senador Eusébio. As *gerais* são ocupadas pelos empregados no comercio, os que labutam o dia inteiro, das oito da manhã às sete da noite. São moços quase todos, chapelinhos de palha, roupas *almofadas*, muito escovadas, muito bem dependuradas nos cabides de pregos com bujões de papel, o que os paletós logo denunciam... São gaiatos e faladores, riem alto e bebem cerveja. Nas torrinhãs, se reúnem os inimigos do protóxido de hidrogênio... Usam tamancos e não vestem colete nem colarinho. São os gritadores, os que aplaudem e vão e gritam. São os que pagam quinhentos reis e são os que mais protestam... (...).⁴¹⁰

Em relação aos espetáculos apresentados no Rialto pela Companhia Negra de Revistas, poderia ser interessante também verificar a presença de uma possível composição “anômala” do público presente no teatro em comparação com qualquer outro tipo de espetáculo de teatro ligeiro do ponto de vista de sua cor, ou seja, se a cor, elemento através do qual o conjunto artístico de De Chocolat se reconhecia de forma prioritária, implicava de alguma forma com uma alteração de tipo racial na audiência de seus espetáculos. Os testemunhos jornalísticos da época que podem nos ajudar nesse sentido são em boa parte condicionados pelos frequentes trocadilhos e jogos de palavras que, aparentemente, se tornavam quase irresistíveis quando se tratava de publicar notícias sobre as apresentações do conjunto organizado por De Chocolat. Assim, apostando tudo sobre o universo semântico que podia associar-se ao título da revista que tinha estreado, em uma notícia intitulada “O sucesso de ‘Tudo Preto’”, o *Correio da Manhã* informava seus leitores de que “*Tudo,*

⁴¹⁰ Crônica “Teatrinhos” de Álvaro Sodré, coluna “Paginas da cidade”, *Fon Fon*, 11/10/1924.

*inclusive na plateia não [havia] um claro. Tudo cheio. (...)*⁴¹¹, dando para entender que, se o teatro estava lotado, provavelmente não eram poucos os não brancos que assistiam à peça. Por sua parte, o colunista do *Jornal do Comércio* parecia confirmar tal informação, mas de uma forma menos direta e bem mais duvidosa em relação ao efetivo valor da representação à qual tinha acabado de assistir: de fato ele afirmava ironicamente que “a sala do Rialto estava absolutamente cheia, fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, parentes de todos os artistas”.⁴¹² Outros jornais não eram tão enfáticos em relação à presença de um público “mais negro” do que o normal, mesmo se, provavelmente estimulados eles também pelo título da peça apresentada, faziam alguma referência à cor do público presente. Assim, *A Noite* evidenciava o número de “enchentes” de público consecutivas afirmando que “Ainda ontem foi assim, nas duas sessões e ambas estavam apinhadas de gente de todas as cores”⁴¹³ e o *Jornal do Brasil*, fazendo o contraponto entre o “pretume em cena” e a plateia escrevia que “[o público] diverte-se francamente. Pretas e pretos são-lhe presentemente o brinquedo favorito (...) em meio à variedade cosmopolita da assistência”⁴¹⁴.

Os dias seguintes à estreia continuaram se caracterizando por uma série de “enchentes” consecutivas. Do ponto de vista das críticas, também as poucas que não se demonstraram entusiastas da encenação artística da peça eram basicamente positivas sob o plano da performance dos artistas, das coreografias, dos figurinos, das músicas propostas e das inesperadas capacidades artísticas evidenciadas.

Muitos dos artigos dos jornais usaram adjetivos bastante parecidos para definir a encenação dos artistas, justificando dessa forma pelo menos uma parte do seu êxito positivo: em geral, os adjetivos que prevaleciam eram os que faziam referência à relação entre as expectativas sobre a peça e os resultados do palco, relação que podia ser resumida por meio da utilização de expressões como “curiosidade”⁴¹⁵ e “originalidade”⁴¹⁶ que, em alguns casos, foi considerada principalmente pelo seu aspecto de “excentricidade”⁴¹⁷. Esses termos,

⁴¹¹ Notícia “O sucesso de ‘Tudo Preto’”. *Correio da Manhã*, 18/08/1926. Grifos nossos.

⁴¹² *Jornal do Comércio*, 01/08/1926 apud PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *Op. cit.*, p. 113.

⁴¹³ Notícia, *A Noite*, 03/08/1926.

⁴¹⁴ Artigo “Fêmina” de M.E.C., coluna “Notas sociais”, *Jornal do Brasil*, 06/08/1926.

⁴¹⁵ Artigo “Tudo Preto”, *O Paiz*, 01/08/1926 e artigo de Osvaldo Quintiliano, “Crônica teatral – No Rialto”, *O Jornal*, 01/08/1926.

⁴¹⁶ Artigo de Mário Nunes, “Tudo Preto, revista em 2 atos”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926. É também verdade que o jornalista de *O Paiz*, ao contrário, evidenciou que “A revista nada tem de original, mas é divertida, possui vários números cômicos e outros de fantasia, cujo agrado foi absoluto”. É possível que esta falta de originalidade se referisse à falta de novidades em relação aos que eram os cânones revisteiros, absolutamente respeitados por De Chocolat, artigo “Tudo Preto”, *O Paiz*, 01/08/1926.

⁴¹⁷ Artigo de Onett, “Tudo Preto, no Rialto”, *O Globo*, 02/08/1926.

invariavelmente, não eram relacionados à peça em si como espetáculo revisteiro ou ao seu conteúdo, nem pareciam fazer referências a aspectos “exóticos” que, utilizando uma concepção estética importada da Europa, o espectador carioca poderia perceber assistindo à peça. Não se tratava disso. Um breve trecho do comentário que foi publicado em *O Paiz* é eloqüente neste sentido: “Havia grande curiosidade pela estreia da *original* troupe e isso era *natural*. Só um artista não é preto: é, no entanto brasileiro. Referimo-nos ao ator Soledade Moreira que compôs um bom tipo de português”⁴¹⁸. A leitura deste trecho parece enfatizar que não era considerada uma coisa “natural” o fato de ver um inteiro conjunto artístico de negros sobre um palco de teatro de revista carioca e que a curiosidade que tal fato determinava fazia com que o espetáculo, ou melhor, a encenação dele fosse considerada original e excêntrica se, naturalmente, o que o público via e percebia conseguia agradar seus gostos e, pelo menos em parte, suas expectativas.

Outro elemento presente nas críticas dos jornais é a evidente atribuição aos recentes sucessos parisienses dos artistas negros norte-americanos a inspiração original para a idealização por parte de De Chocolat do conjunto de artistas negros⁴¹⁹. Também nesse contexto, a comparação com o exemplo parisiense se tornava uma maneira para introduzir nos relatos das performances observadas no Rialto expressões de surpresa e da apreciação pela presença de aspectos modernos na encenação que tal inspiração teria estimulado, mesmo mantendo o espetáculo dentro dos limites definidos pelas práticas das convenções revisteiras. Nesse sentido, Osvaldo Quintiliano, em *O Jornal*, manifesta sua grande surpresa pelo resultado proporcionado pelo espetáculo ao qual assistiu, apesar da estrutural ausência, na sua opinião, de verdadeiros artistas negros capazes e talentosos no teatro brasileiro:

O êxito da Revista Negra em Paris, o triunfo alcançado por Josephine Baker, a estrela negra de ‘Folies Bergères’, animaram o cenógrafo sr. Jaime Silva e o popular cançonetista De Chocolat, a organizar entre nós uma companhia negra. E dominando da melhor forma possível os tropeços naturais a um mal empreendimento, pois não possuímos artistas pretos, conseguiram reunir um elenco de pretos e mestiços que, sob a denominação geral de Companhia Negra de Revistas, foi-nos apresentado no Rialto, servindo à sua estréia a revista em 2 atos Tudo Preto, da autoria de De Chocolat, com música do popular compositor Alfredo Vianna, o Pixinguinha, aliás flautista habilíssimo. Novidade absoluta no gênero, a troupe aguçou a curiosidade geral fazendo com que víssemos pela primeira vez repleto, em duas sessões, o ‘encaiporado’ teatrinho da rua Chile. E contra a expectativa geral – pois duvidava toda gente do êxito da

⁴¹⁸ Artigo “Tudo Preto”, autor não especificado, *O Paiz*, 01/08/1926. Grifos nossos.

⁴¹⁹ Entre outros, artigo “A estreia da Companhia Negra no Rialto”, autor não especificado, *Correio da Manhã*, 01/08/1926; artigo “Crônica teatral – No Rialto” de Osvaldo Quintiliano, *O Jornal*, 01/08/1926.

empreitada – ofereceu a Companhia Negra espetáculo curioso e interessante, tendo o público premiado com aplausos o esforço dos organizadores e os intérpretes da nossa revista negra. Só mesmo um trabalho paciente teria conseguido de criaturas que, na sua quase totalidade, jamais pisaram o palco os resultados verificados, comportando-se, não só os improvisados artistas, mas também o grupo das ‘black-girls’, de forma a impressionar satisfatoriamente a sala. E se as primeiras figuras da troupe boa conta deram dos seus respectivos papéis, as coristas nada lhes ficaram a dever, afinadas, pisando a cena com desembaraço, seguras e uniformes nas marcações. Cantando, faziam-se todas compreender, mesmo em conjunto, tais os cuidados de pronúncia. E isso muito contribuiu para o êxito do desempenho. A revista é um trabalho sem pretensões, que o seu autor traçou para o fim a que se destinava e também com o fito de divertir o espectador. Conseguiu isso e deve assim dar por bem empregado o seu tempo. Arranjada à moderna, é uma sucessão de quadros de fantasia, de cenas cômicas e números de cortina com uma apoteose aos nossos homens de cor, que se tornaram notáveis. A música é toda alegre, de caráter popular.⁴²⁰

Como sempre instigante e cáustico, Mário Nunes fez questão de evidenciar o fato de que as fracas expectativas por parte de um público que procurava na representação no Rialto o “grotesco” e o “ridículo” foram amplamente frustradas durante a encenação da peça, sendo que a apresentação, mesmo se evidentemente “curiosa”, se revelava sobretudo interessante e significativa no contexto de “uma raça negra” ansiosa de demonstrar suas “capacidades artísticas” também no Brasil:

O público do Rio, como todos os públicos, gosta de originalidade e daí as duas enchentes que o Rialto apanhou ontem por estrear aí a Companhia Negra de Revistas, constituída integralmente de pretos como a orquestra, sendo a revista escrita por dois pretos, um que fez o libreto, outro que coordenou a partitura. Certo o numeroso público que afluiu ao teatro cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco, mas de pressa se convenceu de que ia assistir a um espetáculo interessante, pela maneira correta por que ia ele se desenrolando, com alguns ditos de espírito da *compérage*, números de canto e dança bem executados e marcados e até mesmo revelações de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões. (...) Inútil nos parece acumular aqui considerações filosóficas ou sociais... A raça negra quer evidenciar suas capacidades artísticas entre nós. Oxalá o consiga e se esforce ardentemente pelo adiantamento e ilustração. Se houve quem fosse, ontem, ao Rialto, pensando que ia ter larga oportunidade de chacotear, muito outro terá sido o ânimo com que saiu. É essa uma iniciativa curiosa que merece aplausos.⁴²¹

⁴²⁰ Artigo “Crônica teatral – No Rialto” de Osvaldo Quintiliano, *O Jornal*, 01/08/1926.

⁴²¹ Artigo “Tudo Preto, revista em dois atos” de Mário Nunes, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926. Grifos nossos. É necessário especificar que, naquele período, era anômalo para os jornalistas de crítica teatral carioca tratar assuntos que implicavam com “considerações filosóficas e sociais” sobre os conteúdos das peças ou com discussões que saíam de um discurso puramente artístico. Dessa forma, o discurso de Mário Nunes parece ter a

Se de tais performances tentaremos definir algumas características juntamente à análise do texto da peça daqui a pouco, é importante destacar a importância que, no teatro ligeiro daquele período, assumia a relação direta que se instaurava entre o artista e o público. Nesse sentido, o desempenho artístico, especialmente no caso das *vedettes*, era fortemente condicionado pela capacidade da artista de criar um *feeling* particular com sua audiência, algo que esquentava a atmosfera de uma maneira rápida e consistente⁴²². Assim, se as coristas ganhavam muitas apreciações por causa da capacidade de seguir as precisas e detalhadas marcações precedentemente ensaiadas com o ensaiador ou com o próprio autor da peça para realizar uma performance “homogênea” e sincronizada nos bailados, as *vedettes* e os cômicos deviam possivelmente quebrar aquela “quarta parede” que os separava idealmente do público da plateia e criar uma situação de cumplicidade com ele, situação que poderia se tornar quase uma contracenação mais ou menos explícita, mas sempre necessariamente prazerosa e divertida para o público. Obviamente, estamos falando de dois tipos de cumplicidade muito diferentes e bem específicas na sua diversidade: a dos atores cômicos era mais orientada à alusão ironicamente elaborada ou paródica a situações, fatos, episódios ou pessoas bastante conhecidas; a outra, a das *vedettes*, fazia recurso à simpatia e à beleza das artistas e podia utilizar também as alusões, mas estas deviam ser de um tipo mais sutil, sendo o duplo sentido delas quase sempre de conteúdo erótico e com a necessidade de se encaixar em números performáticos de canto ou dança. Entre os possíveis exemplos relativos a essa relação privilegiada que as *vedettes* instauravam com o público, provavelmente o que se tornou mais conhecido em “Tudo Preto” foi a maneira com que a atriz Djanira Flora, do palco, perguntou ao público relativamente à presença de portugueses na plateia, episódio que já tratamos na introdução deste trabalho e que foi a causa, no Rialto, de um entusiasmo dificilmente imaginável fora de um contexto tanto especial como o do teatro de revista. Se da leitura dos jornais aprendemos da rapidez com que se popularizou no

intenção de estigmatizar a excentricidade e a “curiosidade” que essa produção teatral negra deveria despertar no espectador carioca daquela época.

⁴²² É somente o caso de lembrar que, no caso das atrizes mais experientes e mais amadas, este *feeling* poderia ser criado também de uma forma forçada e artificial através do uso de *clagues* não sempre propriamente organizadas, mas funcionais para o uso que se pretendia delas. Em relação a *Tudo Preto*, a coluna teatral de *O Paiz*, por exemplo, afirmava, de forma um pouco ambígua, que a nossa bem conhecida “estrela Rosa Negra foi recebida com salva de palmas, manifestação que lhe foi preparada pelos admiradores que conquistou no Teatro São José, quando ali trabalhou recentemente”, artigo “Tudo preto” (autor não especificado), *O Paiz*, 01/08/1926. De acordo com Filomena Chiaradia, “[a claque nos teatros cariocas] ganhava como pagamento o ingresso para o espetáculo, não mantendo organização satisfatória para o desempenho de sua função, que seria, basicamente, a de ‘puxar’ os aplausos da plateia para determinadas cenas da peça ou para algumas partes do desempenho de algum ator ou atriz a que se quisesse dar relevo”, CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, pp. 65-66.

dia a dia carioca o bordão⁴²³ “Tem português aí?”, podemos interpretar tal fato como uma das conseqüências mais importantes de um tipo de performance do palco que conseguiu plenamente cumprir sua função comunicativa produzindo uma comicidade de tipo polissêmico que dava a possibilidade aos vários tipos de públicos que assistiam à peça de tirar proveito e prazer da assistência ao espetáculo. Tal fato é ainda mais significativo quando se pensa que as frases atribuídas performaticamente a Djanira Flora não estavam presentes no texto autoral da peça que De Chocolat escreveu e que foi enviado para a censura policial para obter a autorização necessária para a apresentação da revista ao público. Infelizmente, não é possível saber se essa fala da atriz foi o resultado de uma sua improvisação⁴²⁴ que, por causa do sucesso que repercutiu entre o público, se tornou rotineira nas encenações seguintes da revista ou se foi uma modificação do texto autoral sucessiva à versão que possuímos⁴²⁵. Mesmo assim, é possível perceber desse simples exemplo a tremenda importância que assumia para o ator de teatro ligeiro o domínio do conjunto performático para ele disponível, conjunto composto pelas técnicas de canto, dança e atuação, mas também por outras maneiras igualmente esdrúxulas “de dizer”, “de fazer”⁴²⁶ e de improvisar.

Considerando agora o aspecto performático mais canônico, de que tipo eram as performances que, segundo as opiniões de quem assistiu à revista, foram as que mais agradaram o público? É possível reconstruir o desempenho dos artistas nos números que tiveram mais sucesso?

Infelizmente os indícios que temos em relação à grande maioria de tais desempenhos artísticos, além das informações que nos são proporcionadas pelo texto autoral, são poucos e não temos, como no caso do episódio protagonizado por Djanira Flora, a possibilidade de

⁴²³ Sobre o uso do bordão como recurso típico e fundamental da comicidade do teatro ligeiro carioca, ver CHIARADIA, Filomena, *Op. cit.*, p. 168.

⁴²⁴ A técnica do “improviso” ou dos “cacos” era um recurso comum no teatro ligeiro, especialmente em revistas e burletas, gêneros que permitiam e quase incentivavam os cômicos e os atores de *performar* de uma maneira não inicialmente prevista pelo texto autoral. Obviamente, os momentos mais propícios para a improvisação eram os monólogos ou os diálogos em que dois atores contracenavam entre eles. Em muitos casos, “[quando] a presença do ator [podia ser considerada] como norteadora do sentido, do eixo, do atrativo e do próprio fluxo do espetáculo, [evidenciava-se] sua efetiva contribuição, não só para a construção final do perfil elaborado pelos autores, mas também pela inserção que faz dos chamados ‘cacos’ que acabam sendo vistos como uma ulterior colaboração entre autores e atores, CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 159.

⁴²⁵ No caso de “Tudo Preto” a cópia datilografada sobre a qual baseamos nosso estudo do texto autoral de De Chocolat afirmava que a peça era composta de 1 ato (15 quadros e uma apoteose), quando, nos dias imediatamente antecedentes à estreia da revista, os jornais reportavam que ela era composta de 2 atos (16 quadros e 1 apoteose). Nesse sentido, por exemplo, o jornal *A Noite* ressalta que “‘Preto não é bom,/Já tinham me dito.../preto neste mundo,/Só São Benedito...’”. Isto, cantado por uma das estrelas da Companhia Negra de Revistas estabelece um verdadeiro delírio na plateia do Rialto. Ainda ontem foi assim, nas duas sessões (...).”, notícia, *A Noite*, 03/08/1926. De tal canto ou música não existe nenhuma evidência no texto autoral datilografado de “Tudo Preto”.

⁴²⁶ Ver DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

corroborar nossa análise com reconstruções tão detalhadas como aquela. Mesmo assim, algo de significativo pode ser dito considerando o texto autoral e algumas indicações publicadas pelos jornais.

Como já vimos de uma forma sumária, as *vedettes* principais do espetáculo eram Rosa Negra, Dalva Espíndola e Jandira Aymoré⁴²⁷ e, no elenco masculino, além de De Chocolat, a figura de maior prestígio era a do cômico Mingote. Se todos estes artistas se apresentaram em cena pelo menos em um dos quadros da peça que resultaram os mais apreciados, quase todos também cantavam e/ou dançavam sozinhos em cena ou contracenavam com outros artistas e/ou o conjunto das *black-girls*.

Os números musicais se destacaram de forma particular e, de fato, um dos verdadeiros triunfadores da peça foi o compositor Sebastião Cirino⁴²⁸ juntamente às suas

⁴²⁷ Como vimos anteriormente, Rosa Negra já era muito conhecida pelo público e, nos últimos tempos, se tornou ainda mais famosa pelo sucesso que teve em um espetáculo no Teatro São José. Dalva Espíndola, ao contrário, era uma atriz conhecida especialmente pelo fato de ser a irmã da cantora e estrela absoluta do teatro ligeiro da época, Araci Cortes, cujo verdadeiro nome era Zilda Espíndola. Como evidenciado por Deise Santos de Brito, o aprendizado dessas artistas, assim como as primeiras possibilidades para elas começarem trabalhar sobre o palco se deram através de uma espécie de “rede contatos” ativa, na qual a vivência de experiências era um elemento substancial para a ‘escola’ do teatro popular”. De fato, Dalva e Zilda Espíndola, por meio do pai delas, o flautista Carlos Espíndola, freqüentavam a casa em que Alfredo Vianna, pai de Pixinguinha e de China, organizava rodas de choro. A partir destas amizades familiares, a carreira de Araci Cortes se abriu para a celebridade, mas somente depois de um período de aprendizado variado e marcado pela música, a dança e muita força de vontade. Eis como a própria Araci Cortes falou desse período em que começou a trabalhar no teatro: “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 Mario Magalhães, então cronista de *A Noite*, com o intuito de auxiliá-los, escreveu uma pequena burlata 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 Mario Magalhães. Vou batizá-la com o nome de Araci... – Araci do quê?... Neste momento, vinha entrando no redação o Côrtes, velho repórter, e o Mario ao vê-lo concluiu: - Araci Cortes, “Araci Cortes e seus sambas”, *O Cruzeiro*, 22/08/1931 *apud* 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*. Dissertação de Mestrado em Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011, pp. 22-23.

⁴²⁸ Vale a pena resumir brevemente a vida do compositor negro Sebastião Cirino para mostrar como as capacidades, a aplicação e o talento artístico podiam mudar radicalmente o rumo da existência de um negro naquele período, sobretudo considerando a importância também na vida desse artista negro das trocas e dos deslocamentos transatlânticos. Nascido em 1903 em Juiz de Fora (MG), Sebastião Cirino migrou para o Rio de Janeiro em 1913 para trabalhar em uma casa de família, mas, abandonado, acabou morando na rua e foi preso por vadiagem e levado à Colônia Penal de Dois Rios, na Ilha Grande. Na colônia, aprendeu a tocar pistom e trompete na banda dos presidiários. Decidiu entrar no Exército e foi transferido para a Bahia com o 56º Batalhão, mas em 1920 deu baixa e, como trompetista trabalhou no Cine Guanabara, em Botafogo. A partir de 1921, começou a escrever músicas para blocos carnavalescos e, em 1923, com Donga (que tinha, naquela época, já deixado o grupo de “Os Oito Batutas”), participou como pistonista ao conjunto de “Os Oito Cotubas” no cabaré Fênix e, em seguida, entrou no grupo “Brazilian Jazz” que estreou no Cinema Central. Em 1925, foi gravada sua primeira composição (“Seu Floreste, você vai”) pela Odeon. Em 1926, trabalhou com a Companhia Negra de Revista e, com Duque, conseguiu gravar também o maxixe “Eu fui viajar” na Odeon. No mesmo ano,

músicas (em parte originais e em parte compiladas). Uma das músicas originais, “Cristo nasceu na Bahia”, um samba amaxiado do próprio Sebastião Cirino e a letra de Duque, se tornou um grande sucesso do carnaval de 1927 e chegou a ser gravada e comercializada⁴²⁹.

Se quase todas as avaliações e os comentários da imprensa eram relativos ao tipo de linguagem e de códigos revisteiros usados, alguns artigos começavam, timidamente, a enfrentar um discurso um pouco mais articulado sobre a presença de elementos culturalmente negros na peça e a coincidência desses elementos com a representação de “coisas nacionais” por meio de atores negros. Assim, por exemplo, se, de um lado, como vimos, era evidenciado o fato de que De Chocolat tinha “[dominado] da melhor forma possível os tropeços naturais a um tal empreendimento, pois não possuímos artistas pretos”, do outro se afirmava que, mesmo se de forma moderna, “Tudo Preto” era basicamente uma “apresentação de coisas nacionais” que, felizmente, os artistas negros do conjunto de De Chocolat conseguiram representar e encenar com sucesso.⁴³⁰ Com o passar dos dias e das representações, a relação entre práticas simbólicas consideradas essencialmente nacionais e a cor dos artistas da Companhia Negra de Revistas, ou melhor, o que essa cor significava do ponto de vista do caráter nacional e cultural, se tornou um objeto de discussão que, muitas vezes, acabava envolvendo também os sucessos parisienses de Josephine Baker ou a modernidade dos ritmos das jazz-bands.

Dois personagens muito conhecidos no âmbito cultural e artístico entraram diretamente nesse debate através do que eles disseram ou escreveram publicamente em relação à encenação de “Tudo Preto”, revista à qual tiveram a possibilidade de assistir diretamente, sentados nas cadeiras (ou camarotes, quem sabe?) do Teatro Rialto.

O primeiro deles foi o famoso intelectual modernista Prudente de Moraes Neto. Descrevendo o clima cultural e intelectual no qual aconteceu o bastante conhecido encontro que, no Rio de Janeiro de 1926, foi articulado por Manuel Bandeira e que viu a presença de

com o conjunto “Carlito’s Jazz Band”, acompanhou a companhia teatral Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi em uma excursão no Nordeste brasileiro e na Europa. Atuou com o conjunto em Lisboa e, desligado da companhia, com o conjunto foi para Paris e atuou no cabaré Palermo e no Café Anglais. Em Paris, deixou o “Carlito’s Jazz Band” e se aperfeiçoou como violinista, apresentando números de música francesa, brasileira e música erudita. Na França, recebeu do governo francês a Cruz de Honra de Cavaleiro da Educação Cívica pelas numerosas exibições gratuitas e beneficentes que deu no período de sua estadia francesa e fez parte da sociedade arrecadadora de direitos autorais. Morreu em 1968. Ver o site <www.dicionariompb.com.br/sebastiao-cirino>, acessado em 04/06/2012.

⁴²⁹ De acordo com o site <www.dicionariompb.com.br/sebastiao-cirino> (acessado em 04/06/2012), a música “Cristo nasceu na Bahia” foi apresentada na peça “Tudo Preto” pela *vedette* Dalva Espíndola. No mesmo ano, a composição foi gravada por Artur Castro e coro e pela American Jazz Band de Sílvio de Souza por conta da Odeon. A música “Cristo nasceu na Bahia” pode ser escutada em <<http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/cristo-nasceu-na-bahia.html>>, acessado em 06/05/2012.

⁴³⁰ Artigo “Crônica teatral – No Rialto” de Osvaldo Quintiliano, *O Jornal*, 01/08/1926.

Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha, os pesquisadores Hermano Vianna e Mônica Pimenta Velloso afirmam que, aproveitando da ocasião propícia, o jovem Gilberto Freyre foi acompanhado por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes Neto ao teatro Rialto para assistir ao espetáculo “Tudo Preto”⁴³¹. A partir dessa experiência, que, do que parece, não o deixou indiferente, Prudente de Moraes Neto escreveu suas impressões em um artigo que foi publicado pela *Revista do Brasil*⁴³² e cuja leitura nos permite perceber quanto alguns dos intelectuais mais destacados da realidade cultural brasileira daquele período estivessem percebendo a importância do assunto que estamos tratando, especialmente em ocasião do aparecimento “curioso” e “original” de um conjunto artístico de negros brasileiros logo na ribalta do teatro ligeiro carioca. No artigo em questão, Prudente de Moraes Neto afirmava que

os negros desta companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis. É imprescindível que seus diretores compreendam o perigo que pode lhes trazer qualquer passo em falso. Mas, se souberem manter o espírito brasileiro que, consciente ou inconscientemente, os tem conduzido, a Companhia Negra será a melhor tentativa feita até aqui para a criação do nosso teatro.⁴³³

Resulta claro que Prudente de Moraes Neto, interpretando-a como arte marcadamente *mestiça* e *brasileira*, pretendeu celebrar e comemorar, quase se apropriando dela dentro de uma ótica evidentemente modernista, o êxito da encenação da revista a que assistiu. Interessado em exaltar a brasilidade expressa pelo espetáculo do conjunto de De Chocolat e Jaime Silva, Moraes Neto concentrou seu comentário sobre a correspondência que existiria entre “arte mestiça” e o melhor “espírito brasileiro”, recusando desta forma a aproximação com outras possíveis leituras que reconheceriam a presença de uma arte mais especificamente negra na revista de De Chocolat. Citando-a expressamente, Prudente de Moraes Neto nos informa que efetivamente existia para ele uma arte que podia ser considerada negra (provavelmente estava ele se referindo aos espetáculos parisienses dos

⁴³¹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, pp. 19-25 e VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, pp. 59-61.

⁴³² “Através da revista *Estética* e da *Revista do Brasil* [da qual Sérgio Buarque de Holanda e Prudente Moraes Neto assumiram a direção do corpo editorial], esboça-se um caminho construído à contramão da ordem. Entendia-se que essa devia deixar de ser espaço restrito, composto apenas pelos ‘homens sábios’. Dissociados das expressões das camadas populares e das raízes da brasilidade, eles certamente perderiam o elo com o conjunto”, VELLOSO, Mônica Pimenta, *Op. cit.*, 2010, p. 61.

⁴³³ Prudente de Moraes Neto, “Tudo preto”, *Revista do Brasil*, ano 1, n. 1, 15/09/1926, p. 28 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 97.

artistas negros norte-americanos?) e, desse ponto de vista, a informação é já amplamente significativa, de fato admitindo a presença cultural negra pelo menos em outros contextos. Mas, na visão dele, a revista de De Chocolat não representava absolutamente um tipo de arte daquele tipo ou, pelo menos, não se tratava somente de uma “arte negra”. Ao contrário, a arte do autor baiano deveria ser considerada como brasileira e brasileira do melhor tipo, ou seja, uma arte popular de inspiração para todo o teatro nacional. Mas, da leitura do breve trecho que reportamos, resulta evidente que existia também aos olhos de Moraes Neto a presença de um elemento perturbador naquela peça, uma inquietação provocada por esse elemento incômodo, um elemento que, se tratado e elaborado de uma forma imprópria, poderia não se enquadrar nessa composição harmônica que fazia coincidir o que era brasileiro com o que era mestiço. Esse possível “passo em falso” por parte dos “diretores” do espetáculo era, de fato, o risco, quase a tentação, de transformar (e interpretar) a encenação do Rialto em algo marcadamente negro, algo bem afastado da que seria uma “arte mestiça”, uma arte verdadeiramente congruente ao mais puro “espírito brasileiro”⁴³⁴.

Uma entrevista reportada pelo *Correio Paulistano* nos dá a possibilidade de conhecer o parecer sobre “Tudo Preto” de outro personagem da época bastante conhecido, a famosa artista paulista Tarsila Amaral. Nos anos seguintes, ela se tornaria bem conhecida pela sua consistente atuação no âmbito da vanguarda modernista que constituía o grupo da “antropofagia modernista”, manifestando em várias ocasiões um grande interesse pelos assuntos relativos à arte popular e pela relevância que ela atribuía ao elemento nacional do ponto de vista cultural. De volta de Paris e de passagem pelo Rio com destino São Paulo, a pintora aproveitou da possibilidade que a viagem lhe deu para descansar um dia na cidade carioca e assistir no Rialto à revista da Companhia Negra de De Chocolat. A impressão que ela teve do espetáculo foi registrada e comentada da seguinte forma pelo cronista do jornal paulista que a entrevistou:

- Gostei bastante do espetáculo e, especialmente, do trabalho desembaraçado das negras. Apenas achei imprópria a intromissão, em companhia tão tipicamente nacional, de um artista de cor com o nome

⁴³⁴ De acordo com Micol Seigel, esse tipo de interpretação mais inspirada ao nacionalismo, na qual o desempenho de um artista brasileiro visto do ponto de vista principalmente de sua nacionalidade prevalecia sobre o ponto de vista “racial”, era uma constante sobretudo a partir da avaliação do sucesso das performances parisiense de *Os 8 Batutas*. Obviamente, com tais premissas, “qualquer performance de uma cultura de inspiração afro-diaspórica que não fosse a nacional, não seria considerada positivamente”, enquanto possivelmente “contaminada” por influências estrangeiras (não-brasileiras). Para a historiadora norte-americana, “a ênfase da elite sobre as delimitações nacionais dos fenômenos culturais desse tipo tinham o objetivo de direcionar as políticas culturais afro-diaspóricas longe de um discurso prevalentemente racializado que, em outros lugares, já tinha determinado posições militantes de dissenso anti-racista”, SEIGEL, Micol. *Op. cit.*, 2009, pp. 129-130.

abominável de De Chocolat. Não seria muito mais interessante se não houvesse esse estrangeiro comprometendo o cunho característico da trupe? Entretanto, fiquei contente com a peça que assisti.

Opinião como essa, que parte justamente de uma artista que teve, por força, ocasião de conhecer o teatro moderno de Paris, vale bem por uma consagração à Companhia Negra de Revistas que, realmente, foi a nota teatral deste ano [na Capital da República].⁴³⁵

Evidentemente, Tarsila Amaral não foi informada de maneira adequada sobre a nacionalidade de De Chocolat e sobre a escolha “abominável” de um nome desse tipo por parte dele (em que sentido “abominável”? pelo fato que uma língua estrangeira era empregada? pelo que o nome indicava? pela maneira com a qual o nome do artista baiano fazia ironicamente alusão à sua cor?), mas, mesmo assim, sua entrevista demonstrava claramente que ela tinha gostado da peça, evidenciando especialmente o agrado pelo seu aspecto “tipicamente nacional”, expressão que, na nossa visão, corresponderia à mesma noção de arte “mestiça” e “nacional” já presente nas palavras de Prudente de Moraes Neto. Nesse sentido, se torna importante decifrar o que Tarsila Amaral efetivamente queria dizer quando se perguntava se “não seria mais interessante se não houvesse esse estrangeiro comprometendo *o cunho artístico da trupe*”: ela se referia somente ao nome do “estrangeiro” De Chocolat ou, através da expressão “cunho artístico”, se referia também a uma parte do espetáculo menos ligada ao aspecto nacional que tanto lhe agradou? Ou seja, estava se referindo por acaso a uma parte do espetáculo menos inspirada pelo “espírito brasileiro” auspiciado por Prudente de Moraes Neto?

As palavras de Tarsila Amaral destacam também outra importante, talvez fundamental, dimensão da peça: a artista paulista especificou ao jornalista que a entrevistou que o que a agradou mais, assistindo à peça, foi o que ela definiu de “trabalho desembaraçado das negras”. Tal indicação parece aludir implicitamente a uma clara e diferenciada maneira de proposição em cena dos atores nos diferentes quadros segundo um fator de gênero específico e isso parece confirmar a tradicional prática das encenações revisteiras de empregar o elemento masculino de preferência nas partes dialogadas e cômicas das peças e a utilização da componente feminina do elenco nas partes musicadas, sobretudo nas dos bailados e das danças, momentos em que era possível uma maior movimentação das artistas e uma maior exposição de seus corpos. Dessa forma, temos um indício (que poderá ou menos ser corroborado pela análise que faremos mais detalhadamente em seguida) do fato

⁴³⁵ Artigo “Uma valiosa opinião sobre a Companhia Negra de Revistas que trabalha atualmente no Rio” (autor não especificado), *Correio Paulistano*, 20/08/1926.

de que, no espetáculo proposto pelo conjunto artístico de De Chocolat, a possibilidade de evidenciar com maior força os elementos mais performáticos, mais corporais e também mais femininos da encenação, elementos de uma expressão artística mais ligada aos movimentos, ao som e à música não só resultava evidente, mas se tornava a parte melhor da encenação, pelo menos do ponto de vista de Tarsila Amaral.

Um momento que poderíamos definir decisivo para a trajetória artística da Companhia Negra foi a estréia da nova peça, “Preto e Branco”⁴³⁶, que, depois do sucesso da anterior, tinha que enfrentar o desaparecimento do efeito da novidade entre o público, efeito do qual “Tudo Preto” se beneficiou bastante, e um período de ensaios muito sacrificado e curto. A peça se caracterizava por uma proposta artística em parte diferente da primeira, especialmente no que era relativo à temática de vários dos quadros apresentado e à presença de novos artistas, muitos dos quais eram (ou eram considerados) brancos como, por exemplo, Pepita Silva, mulher do cenógrafo Jaime Silva. Com muita probabilidade, o título da nova peça, por meio de sua evidente alusão a “Tudo Preto”, queria ao mesmo tempo evidenciar uma continuidade, mas também se diferenciar através de suas peculiaridades.

De Chocolat, em uma entrevista cujas finalidades propagandísticas eram manifestas, quis confirmar para o público a absoluta excelência de todos os componentes da *troupe* assim como a originalidade dos números musicais programados e não perdeu a ocasião para fazer novamente afirmações relativas à cor dos artistas, dizendo que o público poderia ver “que quando preto é bom, é bom mesmo...”⁴³⁷. Em outras palavras, das afirmações do artista baiano o que resultava era que a “conotação menos escura” da peça e dos seus artistas, mesmo se diferenciando de alguma forma da peça anterior, queria manter um alto padrão de qualidade.

A estreia foi outro sucesso de público, mas a crítica se dividiu imediatamente e de forma radical sobre a avaliação da própria representação. Se unânime foi a apreciação do desempenho de Jandira Aimoré e Rosa Negra nos números de maxixe, e de Abelar Ribeiro e Deo Costa (atriz que estreou na ocasião com a Companhia Negra), muitos observadores criticaram não tanto a revista, mas o aparente esgotamento dos aspectos “originais” presentes em cena e a própria *mise-en-scène* De Chocolat, assim como sua atuação⁴³⁸: o conjunto

⁴³⁶ A propaganda da nova peça nos jornais atribuía o texto a Wladimiro di Roma, a música ao maestro Lírio Panicalli, os cenários a Jaime Silve, as marcações cenográficas a Alexandre Montenegro e a “elaborada *mise-en-scène*” a De Chocolat.

⁴³⁷ Artigo “Preto e branco, fala-nos De Chocolat”, autor não especificado, *Correio da Manhã*, 03/09/1926.

⁴³⁸ Uma das críticas mais diretas foi a de *A Manhã*: “A ‘troupe’ dirigida pelo artista De Chocolat não deveria ter esgotado a curiosidade pública pelos seus espetáculos. A sua primeira revista demorou demais em cena. Se o

parecia ter perdido a uniformidade e a homogeneidade que haviam caracterizado a primeira peça e até as *black-girls*, tão louvadas na peça anterior, em “Preto e Branco” pareciam meio atrapalhadas e desorientadas. A sensação geral que se há da leitura dos jornais é que a peça, que não era de autoria dele, não conseguiu envolver de forma completa De Chocolat nas suas funções de ator e de diretor da peça.

De acordo com Orlando de Barros, na ótica da Companhia Negra dois eram os elementos mais preocupantes a ser levados em conta depois da leitura das colunas especializadas dos jornais depois da estreia de “Preto e Branco”: de um lado, aqueles que acharam agradável o espetáculo o associavam de forma excessiva ao que era definido o “gênero Ba-Ta-Clan” na sua sucessão de quadros cômicos e de fantasia, “achatando” assim sua originalidade sobre uma normalidade e uma banalidade que teria levado à indiferença do público, já acostumado há tempo a espetáculos daquele tipo; do outro, os críticos mais áspers, provavelmente a partir dos mesmos pressupostos, não conseguiam se conformar com a nova proposta mais cromaticamente “clara” da Companhia Negra e, efetivamente, alguns trechos dos comentários parecem confirmar essa sensação⁴³⁹.

Obviamente, os comentários, mesmo se em geral bastante críticos, não eram homogêneos na avaliação do que se viu sobre o palco do Rialto. Se o *Jornal do Commercio*, mais benévolo, escrevia que ainda não tinha acabado “a curiosidade pelos artistas luzidios, que o Sr. Jaime Silva reuniu, naturalmente sob a proteção de São Benedito”⁴⁴⁰, *A Noite* foi ainda mais direta em relação à cor dos artistas, cor que cada vez menos aos olhos de parte do público parecia corresponder ao nome da companhia teatral da qual faziam parte: “Deo Costa, que estreou simpaticamente no elenco, parece branca demais... para uma companhia negra...”⁴⁴¹.

O jornal *A Rua* teve um papel relevante durante o breve período de apresentação da peça “Preto e Branco” no Rialto, já que sua atitude muito diferente das dos outros jornais e abertamente hostil ao De Chocolat (não tanto em relação ao trabalho dele quanto a ele de uma

público que antontem foi ao Rialto, se era o mesmo que aqui viu a dita peça, voltou lá para ver um novo trabalho. E este é uma enorme decepção. Nada tem de interessante. Como trabalho teatral está abaixo da crítica. E depois, o artista De Chocolat, que está sempre em cena, não sabia o que dizer. Ao contrário da outra revista, de sua autoria, onde havia umas coisas de espírito, em que ele fazia rir bastante”. Artigo, “Preto e branco no Rialto” de Vicente Medeiro, *A Manhã*, 05/09/1926.

⁴³⁹ BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 118-119.

⁴⁴⁰ Tem que se notar, obviamente, a referência exclusiva a Jaime Silva. Artigo “Preto e branco”, autor não especificado, *Jornal do Commercio*, 04/09/1926 *apud* Barros (2005: 118).

⁴⁴¹ Artigo “Branco e Preto (sic) no Rialto”, autor não especificado, *A Noite*, 04/09/1926. Vale a pena lembrar que Deo Costa era conhecida artisticamente como a “Vênus de Jambo”. A propósito deste artigo de *A Noite*, pode ser interessante notar como o título da coluna inverte a ordem das cores do título da peça, provavelmente com a intenção de evidenciar ainda mais o pensamento do autor do artigo.

forma bem pessoal) foi, com muita probabilidade, um dos fatores que mais influenciaram a curta duração das apresentações da peça. Considerando a agressividade das palavras usadas nos artigos de *A Rua*, não descartamos também a possibilidade que até a saída de De Chocolat do contexto da Companhia Negra de Revista seja de alguma forma relacionada a esse fato. Se, como evidenciado por Barros, logo depois da estréia de “Preto e Branco” os artigos publicados por *A Rua* pareciam positivamente orientados em relação à impressão que a peça tinha deixado no colunista do jornal, tanto que o autor Wladimiro di Roma chegou e escrever uma carta de agradecimento ao jornal para os elogios recebidos em relação à encenação da peça, de repente tudo mudou⁴⁴². Enquanto ainda a Companhia Negra de Revistas estava continuando suas encenações no Rialto, o longo texto de um artigo não assinado na coluna teatral do jornal lançava o primeiro de uma série de ataques duríssimos, nas formas e nos conteúdos, ao conjunto artístico negro e, de maneira especificamente pessoal, ao próprio De Chocolat:

Bem depressa, porém, se verificou que os pretos de De Chocolat eram o maior blague deste mundo!... Em Paris exibiram-se pretos artistas; *aqui se exibiam os nossos copeiros e as nossas cozinheiras...* havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre. (...) Hoje, felizmente, a Companhia estrebucha. Graças! Vamos ter de novo, em casa, *as nossas cozinheiras (...)*. Porque, com troça, a toda uma população não se podia desejar nada mais impudico. Era, realmente, de causar pena o espetáculo de miséria e desgraçiosidade a que pudemos assistir com as representações do Rialto. As pobres raparigas a exhibir em cena *magríssimos gambitos negros com manchas brancas*, chegavam a dar náuseas... a gente começava sem querer, diante daquela exibição dolorosa, a inquirir, de si para si, de onde poderiam ter provindo aquelas manchas... nada mais desagradável... Os rapazes, coitados, sem nunca ter pisado um palco, esbarrondavam-se em contradanças macabras e estonteantes... os conhecidos eram apontados a dedo, sob a ruídos chalaça da platéia: - aquele é o alfaiate do Jaime Silva! Há! Há! Há! – olha aquele outro! É o preparador das tintas cenográficas do Jaime Silva! Era trágico.

De Chocolat mergulha no vácuo.

O público ria de dó. De puro dó. Porque nada mais constrangedor. *O que se estava praticando era um abuso*, a requerer a intervenção da polícia. Era a exibição quase nua (tudo agora acompanha o Ba-Ta-Clan) de *humildes rapazes e pobres raparigas que haviam sido pegados pelo De Chocolat e empurrados a muque, para o tablado de um teatro. Ali eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos.*

Mas como o público de uma cidade como o Rio de Janeiro é uma eterna criança, a princípio, como já se disse, a concorrência foi grande. O dinheiro correu a granel na bilheteria do teatro. De Chocolat, ao mesmo tempo que atafalhava os bolsos, outrora outros, mascava um charuto ordinário para declarar “Que havia descoberto o maior negócio do mundo” (Há se o doutor Carlos Costa um dia aparecer por ali... que caçada). A direção do teatro chegou a mandar rezar missa, em ação de graças, pelo sucesso.

⁴⁴² BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 105-110.

Felizmente, o público, tão depressa quanto se podia esperar, verificou que aquilo, afinal, não tinha nenhum propósito, e começou a abandonar o teatro, ameaçando seriamente a “Empresa” do De Chocolat, de ir à garra. O “Artista” agora ponha as mãos para o céu e anuncie depois do ruidoso insucesso da nova peça, uma “Reprise” com que se espera salvar. Mas ao que parece, não há mais remédio. Desta vez, De Chocolat vai mesmo para o fundo... Até que enfim!”⁴⁴³

No comentário de *A Rua*, além da evidente caracterização racista do texto, também as normais relações de trabalho na Companhia Negra acabavam sendo descritas como a consequência das ações de um manipulador e ganancioso empresário sem escrúpulos, explorador de seres ingênuos e não capacitados, cooptados e convencidos ingenuamente do fato de que poderiam ser artistas, mas que, ao contrário, transformados em “animais curiosos”, nunca poderiam representar alguma coisa no palco tanta era sua incapacidade. Basicamente, o anônimo colunista de *A Rua* sustentava suas posições transformando a relação de trabalho assalariada entre o empresário e os artistas da sua companhia em uma relação de exploração de tipo escravista que tirava o trabalhador negro livre da única ocupação que propriamente lhe competia em um regime de trabalho livre (a na cozinha e nas copas) e, simetricamente, permitia a sobrevivência de um capitalista escravocrata, ganancioso e, além do mais, negro. Claramente, na visão “conservadora” do redator do artigo, a miscigenação, não só a biológica, mas também a de tipo social possibilitada pelas que deveriam ser formas de trabalho livre, não poderia constituir uma solução adequada para a formação de um saudável e efetivo caráter identitário nacional.

A réplica de De Chocolat, evidentemente chocado pela virulência do ataque inesperado, não demorou e se materializou no dia seguinte por meio de uma carta ao jornal *A Pátria*, concentrando-se sobre o aspecto do fácil anonimato atrás do qual se escondia o autor do artigo; além disso, o artista baiano lembrava e defendia o grande trabalho que sempre caracterizou a atividade da sua Companhia. Provavelmente foi só uma coincidência, mas naquele dia foi comunicada, por parte da Companhia Negra de Revistas, a volta aos palcos do Rialto da apresentações da peça “Tudo Preto”. Os ataques ferozes contra a figura de De Chocolat continuaram também nos dias seguintes⁴⁴⁴ e, elemento ainda mais significativo,

⁴⁴³ Artigo “Os últimos alentos da Companhia Negra, no Rialto”, autor não especificado, *A Rua*, 14/09/1926 *apud* BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, pp. 105-106. Grifos nossos.

⁴⁴⁴ Entre outros, um comentário de *A Rua* parecia ter a intenção de separar aos olhos do público as posições (e, obviamente, as responsabilidades) dentro da companhia em relação à pressuposta exploração de atores negros. De fato, afirmava-se que “Um tal Chocolate (sic), que se arvorra em diretor de companhia, catequizando para isso um homem puro e simples, que é o cenógrafo Jaima Silva, havia pegado a laço meia dúzia de humildes rapazes pretos e humildes raparigas da mesma cor, para exibi-los na avenida, como se exibisse alguns animais curiosos”, artigo “Chocolate levanta o campamento”, autor não especificado, *A Rua*, 20/09/1926. Grifos nossos.

começaram a circular boatos que sugeriam a presença de divergências na parceria entre Jaime Silva e o artista baiano. Como já dissemos, é difícil saber até que ponto esses ataques anônimos foram responsáveis pela saída de De Chocolate da Companhia Negra de Revistas, mas, com certeza, *A Rua* nem tentou disfarçar sua comemoração pela ruptura da parceria quando tal fato se tornou de domínio público:

Desagrega-se a companhia negra de revistas. O célebre De Chocolate [*sic*] que *havia detido nas pretas mãos a direção da companhia em que se encontrava, na qualidade de diretor, explorando a boa fé pública*, acaba de ser posto no olho da rua. Veio por isso esbravejar. Era natural: tiraram-lhe a canja, berrou. Neste momento, o grupo, desarticulado, sob a direção do senhor Jaime Silva, está dando, com alarmante insucesso, alguns espetáculos na vizinha cidade de Niterói, de onde pretende partir, brevemente, rumo de Campos. Quer dizer, em resumo, que o Rio está livre daquela coisa vergonhosa. De resto, o público carioca já havia libertado a companhia de sua proteção, pois, nos últimos tempos, o teatro Rialto vivia às moscas... (...) Só sentimos que à frente daquele negócio indefensável, esteja um nome digno de respeito como o senhor Jaime Silva.⁴⁴⁵

O objetivo dos artigos de *A Rua* era evidentemente o de estigmatizar de forma definitiva o conjunto dos esforços que a Companhia Negra estava realizando, também criticando de maneira até cruel os resultados mais positivos e inesperados que foram alcançados: é nesse sentido que deve ser interpretadas a releitura do sucesso de “Tudo Preto” como algo devido unicamente à curiosidade levantada pela novidade da presença de uma companhia totalmente negra em cena.

Não sabemos quem escreveu os artigos de *A Rua*, nem sabemos se existia um tipo de articulação mais oculta atrás de suas cortantes e ofensivas palavras. O que é certo é que a situação contingente apresentada pela Companhia Negra no momento em que apareceu o primeiro artigo não era das melhores. Ela se caracterizava pelas apresentações de uma peça cujas encenações não renovavam absolutamente o sucesso da peça anterior e pela presença de uma série de situações mal resolvidas como a natureza estética de “Preto e Branco”, a inesperada e evidentemente mal gerenciada nova composição de cor dos artistas, o enfrentamento de uma relativa diminuição de interesse do público e, finalmente, a perspectiva da necessidade de uma renovação ulterior do ponto de vista estético e das propostas artísticas. Esses elementos de incerteza e de fraqueza permitiam que alguém interessado a manipulá-los pudesse agir nas condições ideais para conseguir seus fins. E se um dos fins dos articuladores

⁴⁴⁵ Artigo “O teatro nacional, a companhia negra vai à garra...”, autor não especificado, *A Rua*, 27/09/1926 apud BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 108.

que estavam atrás dessa série de artigos venenosos publicados por *A Rua* consistia na ruptura (polêmica) da parceria de De Chocolat com Jaime Silva e na conseqüente saída do artista baiano da Companhia Negra de Revista, eles conseguiram alcançar plenamente seus objetivos.

Chegou o momento, finalmente, de subir sobre o palco do Teatro Rialto e, metaforicamente, assistir às peças do conjunto negro de De Chocolat por meio da abertura e da leitura dos textos autorais que a breve experiência carioca da Companhia Negra de Revistas nos deixou. Tentaremos interpretar os quadros e as situações que foram representadas nas peças e a maneira com que tudo isso se deu, reservando uma particular atenção às performances dos artistas e à utilização de sua corporalidade. Nossas interpretações, também nos contrapontos e nos diálogos que possivelmente elas irão estabelecer com outras leituras que a historiografia já consolidou, não devem ser entendidas de uma forma excessivamente extensa, ou seja, de uma maneira que considere também o tipo de recepção das representações por parte do público carioca que assistiu às peças. Nesse sentido, Michel De Certeau, na sua análise das práticas e das “maneiras de fazer” cotidianas, nos lembra que a partir do estudo das representações e dos comportamentos de uma sociedade é possível e até “necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos”, quase “fabricando” e elaborando esses objetos sociais, mas evidencia também que essa

“fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (...) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos. A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.

Em outras palavras, a simples presença, difusão e circulação de representações como as peças que a Companhia Negra de Revistas encenou no teatro Rialto “não indicam de modo algum o que [elas significaram] para seus usuários”, ou seja, os espectadores que assistiram (e se divertiram) sentados na plateia. De acordo com o intelectual francês, para conhecer tal aspecto, seria necessário “analisar a sua manipulação pelos praticantes que não [as

fabricaram, de modo que se possa] apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção secundária que se esconde nos processos de utilização”.⁴⁴⁶

Mesmo assim, pretendemos mais uma vez destacar o fato de quanto foi grande o sucesso das representações de “Tudo Preto” entre a população da Capital Federal, tão grande que os jornais não perderam a ocasião de documentar tal fato de várias formas e, dessa vez, não mais somente com críticas ou comentários nas colunas teatrais. De fato, a presença em cartaz no Rialto das revistas de De Chocolat fazia com que muitas das discussões que se desenvolviam no cotidiano da cidade acabavam destacando ou aludindo ao sucesso e/ou à importância de um espetáculo⁴⁴⁷ ao qual, no final das contas, vários milhares de pessoas tiveram a possibilidade de assistir em poucos dias⁴⁴⁸. Naturalmente as crônicas publicadas pelos principais jornais, entre a ironia e o cinismo que de frequente as caracterizavam, tinham uma função relevante na dúbia função de reportar os assuntos mais à moda do momento e de formar ou elaborar opiniões sobre tais assuntos: é justamente uma dessas crônicas que queremos destacar por causa da maneira através da qual ela nos transmite a importância que o

⁴⁴⁶ DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, pp. 37-39.

⁴⁴⁷ “Tudo Preto, a vitoriosa revista de De Chocolat em cena no Rialto está positivamente na ordem do dia. Nos cafés, nos bares, nas esquinas, em toda parte enfim só se fala em Tudo Preto, na sua música e nos artistas que a defendem”, notícia, *Correio da Manhã*, 21/08/1926 e “Qual é neste momento a grande atração da cidade, o divertimento para o qual se precipita a turba sôfrega e que a moda consagra como o ‘rendez-vous’ obrigatório de toda gente?... A voz de cristal de Bidu Sayão?... O prado suntuoso do Jockey Club?... Ba-ta-clan?... Alguma fita de estrondo? As conferências de Mme. Curie?... O Casino Beira-Mar?... Nada disto, nada disto. A ‘great attraction’ do instante que passa é, quem o diria numa terra em que o preto está longe de ser uma raridade?!... – a companhia preta (sic) do Rialto. Salas transbordantes. Um auditório que aplaude, coisa excepcional nos nossos teatros nacionais, um ambiente de franca simpatia”, artigo “Fémina” de M.E.C. na coluna “Notas sociais”, *Jornal do Brasil*, 06/08/1926.

⁴⁴⁸ Atualizando a situação depois de doze dias de apresentações de “Tudo Preto”, no mesmo dia, a *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, em espaços publicitários, comunicaram aos leitores que já 12.631 pessoas tinham assistido à peça de autoria de De Chocolat, ou seja, uma média diária de quase 1.050 pessoas, fato que atestava de forma “inconfundível” o “sucesso desta companhia”, *Gazeta de Notícias* e *O Paiz*, 15/08/1926. Vale a pena lembrar que o Cine-Teatro Rialto, estabelecimento do qual se originou depois de uma renovação Teatro Rialto, “possuía cerca de 1.000 lugares na plateia, além de frisas e balcões com lotação ignorada”, ver “Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro”, <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cod=143&cdP=5&tipo=Identificacao> (acessado em 11/12/2014). É provável que o grande sucesso dos primeiros dias das representações foi a causa principal em relação ao surgimento de boatos incontrolados sobre o fato de a própria companhia pretender atuar em teatros maiores ou sobre pressupostas irregularidades de tipo financeiro, boatos dos quais não conseguimos identificar a origem ou a confirmação por meio da simples leitura dos jornais. De qualquer forma, no *Jornal do Brasil*, apareceu a seguinte comunicação: “A Empresa JAIME SILVA – DE CHOCOLAT declara não ter fundamento os boatos em circulação nesta cidade de que a COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS que organizaram, realizaria os seus esplendidos espetáculos em outro teatro. As funções dessa Companhia continuarão a ser realizadas no Teatro Rialto, onde a elite ‘refinée’ os tem fartamente honrado com a sua presença. Outrossim esta Empresa nada deve a quem quer que seja e quem se julgar credor queira apresentar-se que será imediatamente satisfeito. A Empresa declara ainda que o seu único administrador é o Sr. Hugo Sayão, a quem deve ser dirigido qualquer assunto referente à mesma. As lotações do Teatro Rialto continuam a ser esgotadas diariamente”, comunicação na publicidade, *Jornal do Brasil*, 05/08/1926.

assunto da Companhia Negra estava tendo no cotidiano da cidade, especialmente no que era relativo aos comentários sobre sua componente feminina:

Jantar no restaurante Calabria. Lindo ambiente. Quintetto. Corbeilles de parassitas. Somos quatro: eu, mademoiselle Drie de Sangandral, do Ba-taclan, um cavalheiro vagamente argentino ligado à mesma artista e o meu velho amigo dr. Armando Defesa, médico especialista de clínicas inconfessáveis. Discute-se o triunfo obtido pela Companhia negra, organizada pelo artista de cor Basílio Vianna (sic) e a frequência formidável que a mesma vem tendo. Citam-se nomes de habitués, nomes de cavalheiros em evidência, inclusive o dr. José Bello Clovis, esse velho entusiasta do nu africano e que acabou no círculo dos estetas com o apelido pitoresco de Navio Negreiro. Fala-se nos gommeux d'alta roda que saem do teatro com a mão no bolso e se espetam na porta do café Tavares à espera da saída das girls negras... Comenta-se o sucesso com simpatia, com entusiasmo, o garçon a servir-nos negligentemente, o ouvido na palestra, o olho caprico no relógio, a denunciar preconcebidos intuitos de não faltar à segunda sessão do Rialto. (...).⁴⁴⁹

Essa “paixão” que parecia generalizada em relação às atrizes da Companhia Negra de Revistas se, de um lado, confirmava, *a posteriori*, a eficácia da escolha de De Chocolat de conotar a revista especialmente por meio da exaltação da beleza física e do carisma de suas atrizes principais, do outro fazia registrar o aumento de citações relativas ao fenômeno que estava se tornando “Tudo Preto” nas mais diferentes seções dos jornais. Assim, a coluna cotidiana de um jornalista cujo pseudônimo era Pequeno Polegar de *A Noite* em relação ao futuro do político Arthur Lemos podia se perguntar: “Que vai fazer ele então? Que? Já fez amizade com o De Chocolat. Já está apalavrado para galã da Companhia Negra de Revistas”⁴⁵⁰. Nem sempre as notícias reportadas pelos jornais e relacionadas ao conjunto de De Chocolat eram tão bem humoradas e divertidas. Registramos pelo menos um caso no qual a tanto teoricamente pressuposta e discutida influência da arte sobre a vida pareceu ser positivamente confirmada, mas, infelizmente, de uma maneira trágica que, pelo menos, não teve consequências fatais:

Boletim de Assistência:

Augusto Trindade, preto, 18 anos, solteiro, brasileiro, domestico, residente à rua Costa Lobo número 10. Ingestão voluntária de pós de Joames (sic).

Tentativa de suicídio. Motivo: rugas com a namorada que quer por força entrar para a Companhia Negra de Revistas contra a sua vontade. Coisa sem importância... Feita uma lavagem no estômago, o Trindade foi para casa.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Crônica “Para ler no bonde – As contas de chegar” de Plic, *Correio da Manhã*, 04/08/1926

⁴⁵⁰ Crônica de Pequeno Polegar, *A Noite*, 05/08/1926.

⁴⁵¹ Notícia, “Tudo preto... Não quer que a namorada siga a vocação...”, *Correio da Manhã*, 05/08/1926.

Tudo Preto

O texto autoral da peça que foi entregue à censura policial para a aprovação em relação à sua exibição ao público teatral e que foi a referência principal para a nossa análise⁴⁵² reporta na primeira página, logo em baixo do título da peça, “Tudo Preto”, o tipo de revista que De Chocolat pretendia propor à audiência do Teatro Rialto. Assim, utilizando a tradicional terminologia francesa da época, a peça deveria ser entendida como uma *féerie*⁴⁵³ e, sobretudo, como uma *revuette-charge*. Tentando definir de uma forma melhor a tecnicidade e as convenções cênicas dessa segunda expressão, podemos dizer que se o diminutivo *revuette* tinha a ver com a intenção por parte do autor de propor uma revista teatral “sem muitas pretensões”, o termo *charge* aludia à presença, dentro da peça, de uma componente satírica reforçada em relação às análises e às “revisões” próprias do estilo revisteiro de situações, costumes e atitudes da atualidade carioca⁴⁵⁴. Com tais premissas, resulta claro que eram os personagens, suas ações, suas falas, sua maneira de atuar e suas exibições performáticas os verdadeiros protagonistas da peça, muito mais do que as situações possivelmente contruídas através de um enredo elaborado e intrigante. De fato, a peça, do ponto de vista estrutural, apresentava uma configuração intermediária entre a revista carnavalesca tradicional e um tipo de revista mais moderno, mais tipicamente francês segundo o modelo já apresentado no Brasil pela companhia Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi. Assim, se alguns dos quadros eram ligados e conectados entre si pela atuação inesgotável das figuras dos dois *compères* que, em cena, por meio de seus diálogos com a cortina ainda fechada ou participando diretamente à ação da peça, acompanhavam, comentavam e introduziam ao público o que estava sendo representado, outras partes da revista se caracterizavam por uma configuração mais moderna proporcionada pela sucessão e a alternância de quadros “espetaculares” e cômicos (*fantasias* ou *sketchs*) de puro entretenimento. Estes quadros faziam com que a peça abrisse mão da presença coerente de uma lógica seqüencial dos quadros e de um enredo ou um tema geral único para todo o espetáculo. Se, na peça, existia um genérico e tênue tema que unia alguns

⁴⁵² “Tudo Preto” de De Chocolat, caixa 40, n. 891 (1926), Arquivos da 2. Delegacia Auxiliar de Polícia – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

⁴⁵³ “A palavra francesa *féerie* vem de *fee* (fada) e indicava um tipo de encenação de histórias fantásticas, fabulosas e repletas de truques cênicos destinados a maravilhar públicos ingênuos. (...) [É interessante notar que], nos anos 30 e 40, passaram a se denominar *féeries* os espetáculos derivados das revistas que se encaminharam para o modelo francês dos musicais, marcados pela influência do “Folies Bergères”, com grande luxo, grandes efeitos de luz e cenografia, também popularizado pelo cinema”, VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, p. 27. Como veremos, a revista “Tudo Preto” possui, pelo menos em parte, muitas das características que denotariam uma *féerie* a partir da década de 1930.

⁴⁵⁴ Ver definições e significados no Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (Universidade de Nancy – França), disponível em <http://www.cnrtl.fr/definition/charge> (acessado em 14/09/2014).

dos quadros (a descrição da tentativa por parte de dois amigos na Capital Federal de formar uma companhia revisteira só formada por artistas negros), havia também quadros de fantasia ou somente musicados, completamente avulsos e sem nenhuma conexão lógica com o tema geral.

É interessante considerar com atenção o tipo de artifício ao qual De Chocolat fez recurso para dar um mínimo de continuidade lógica à sucessão de alguns dos quadros e dos diálogos entre os atores sobre o palco. De fato, a utilização da metalinguagem, ou seja, a introdução na peça de um tema relativo ao funcionamento e às problemáticas inerentes ao próprio teatro⁴⁵⁵ se traduzia, de um lado, na representação em cena das aventuras e das peripécias que acompanhavam a formação de uma companhia teatral absolutamente original por causa da cor de seus componentes e permitia, do outro, que fossem analisadas e discutidas de uma maneira divertida e na frente do público todas as possíveis motivações que levavam a dupla de *compères* negros a idealizar um conjunto desse tipo. O recurso da metalinguagem possibilitava assim um relacionamento mais direto entre as intenções do autor e a recepção do público que, em alguns casos, quase poderia ter a sensação de estar nos bastidores e viver, na representação, as práticas, as atitudes, as problemáticas e o jeito de lidar com elas próprios do âmbito teatral.

A breve cena musicada inicial que, na abertura da cortina, antecipava a entrada em cena dos *compères* Patrício e Benedito, apresentava ao público um grupo de dançarinos e de *black-girls* que, vestidos como “serviçais domésticos” e cozinheiras, logo declaravam, quase de maneira programática, que tinha chegada a hora na qual os artistas negros no Brasil comessem a mostrar do que eles (e sobretudo elas) eram capazes, deixando finalmente para trás as experiências nas cozinhas e nas casas “das patroas” nas quais estavam trabalhando há tempo⁴⁵⁶. Como é possível entender, logo nesta primeira e breve cena de “Tudo Preto”, De Chocolat descobria suas cartas ao público. Como já vimos no caso de Ascendina Santos, a atriz negra de sucesso que, naquele mesmo ano de 1926, sempre se via estigmatizada por causa da sua velha profissão, também em “Tudo Preto” cozinha e palco pareciam representar metaforicamente do ponto de vista social os dois lugares antagônicos entre os quais se

⁴⁵⁵ O uso do artifício da metalinguagem no teatro de revista brasileiro da década de 1920 era algo que não era absolutamente insólito ou raro. Segundo Veneziano, “ao utilizar-se do sempre popular e eficiente (*sic*) recurso da metalinguagem, a revista, ao mesmo tempo, divertia e criticava a sociedade e o teatro como expressão da mesma, pois (...) ao criticar-se o funcionamento desse teatro, critica-se o funcionamento da sociedade”, VENEZIANO, Neide. *Op. cit.*, 1996, p. 88.

⁴⁵⁶ A letra da música que o coro de serviçais cantava era a seguinte: “Deixamos as patroas/ Artistas boas/ Vamos ser,/Cheias de alacridade/E com vontade/De vencer/Seremos as estrelas/ Chics e belas/ A dominar/ Mostrando que a raça/ Possui graça/ De encantar”.

colocava a questão do negro brasileiro. Obviamente a questão não era tão simples assim. Inútil dizer que a desqualificação social, racial e de gênero, às vezes a desconfiança que o trabalho em copas e cozinhas levava consigo, iam muito além de uma simples constatação da pressumida humildade dessa ocupação: como bem mostra Natália Peçanha, “a partir da abolição da escravidão e das discussões acerca do futuro dos libertos e da nova relação entre patrões e empregados”, o tema do emprego doméstico se tornava “uma narrativa [quase sempre] em voz masculina, muitas das vezes aludindo à própria fala do patrão”⁴⁵⁷. Em outras palavras, o que estava efetivamente em jogo era um discurso de preconceito racial e de forte conservadorismo social. No nosso caso específico, as interlocutoras às quais as *black-girls* cozinheiras estavam falando eram as “patroas”: mudava assim o gênero do interlocutor, mas a vontade de sair do estereótipo apertado construído ao redor da profissão que as marcava e as estigmatizava era a mesma. E o objetivo final era do tamanho da mudança social imaginada: o objetivo era o de se tornar “estrelas” dominadoras do próprio destino, não mais condicionadas por ninguém, modernamente “chics” e belas como, justamente, a indústria cultural recomendava e pretendia.

Saídas as *black-girls*, entravam em cena os dois *compères* Patrício e Benedito para o primeiro quadro da encenação. O diálogo entre eles, esclarecendo e contextualizando o canto inicial dos serviçais e das cozinheiras, é bem indicativo do tom que iria marcar toda a relação entre estes dois personagens. Na verdade, quem eram eles? Ou melhor, o que eles representavam?

De fato, como resultará evidente, não é tanto importante e significativo o que eles faziam ou diziam no palco, mas a maneira pela qual agiam e o que eles representavam através do processo de estereotipização que os tinha criados. Não podemos esquecer que a função primordial do *compère* era a do público entender rapidamente e de uma forma divertida as situações encenadas e, especialmente, as alusões que continuamente fluíam nos diálogos, nas movimentações dos artistas em cena e nas músicas cantadas pelas coristas. Patrício e Benedito eram negros e, evidentemente, era funcional para a encenação da peça o fato que eles encarnassem dois tipos de negro, bem diversificados nas suas atitudes, nos seus comportamentos, nas maneiras de pensar e de viver, ou seja, possivelmente dois exemplos de possíveis formas identitárias etnicamente estabelecidas do negro brasileiro.⁴⁵⁸ Assim, os

⁴⁵⁷ PEÇANHA, Natália Batista. “‘Para todo o serviço’: as empregadas domésticas em canções n’*O Rio nu* (1898-1909)”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

⁴⁵⁸ De acordo com Kim Butler, “no Brasil houve a elaboração e a constituição de diferenciadas identidades etnicamente estabelecidas em função dos contextos específicos nos quais se desenvolveram (...). Em São Paulo e Salvador, pessoas que já foram escravas dividiam uma ancestralidade africana e uma nacionalidade brasileira,

espectadores da revista do teatro Rialto aprendiam que Benedito era um negro baiano que, na sua ida para o Rio de Janeiro, levava consigo os fortes traços da cultura negra de inspiração africana que caracterizava sua terra. Chegando à Capital Federal, Benedito começou a concentrar seus esforços e suas boas capacidades oratórias na tentativa de formar uma companhia teatral negra, convencido que também tinha chegada o momento para o Brasil reconhecer o valor do negro nacional, inspirado nesse sentido pelo geral sucesso que tudo que era relacionado com a raça negra estava tendo no resto do mundo e, sobretudo, pelo prestígio que sempre o negro deu à causa e à honra da nação brasileira⁴⁵⁹. Interpretado por De Chocolat, Benedito não perdia nenhuma ocasião para se demonstrar inteligente, esperto e extremamente loquaz, aproveitando, às vezes até de uma forma excessiva, das suas capacidades de brincar com as palavras não só na língua portuguesa. Significativamente, de acordo com Gomes, o nome escolhido para a personagem de Benedito era o mesmo do santo católico de maior popularidade entre a população negra brasileira: de fato, a grande devoção popular de que era e ainda é objeto São Benedito muitas vezes parecia (e ainda parece) se

mas apresentavam formas diferentes em relação à identidade étnica. Essa diferença sugere que outros fatores estavam implicados na determinação dessas identidades coletivas que poderiam ser estrategicamente usadas pelos descendentes de africanos. (...) O processo de criação de uma cultura diaspórica foi o mesmo nas duas cidades, mas se os Baianos puderam afirmar uma etnicidade “africana”, os Paulistas se consideravam como Brasileiros que se diferenciavam somente por causa do fato de serem Negros. Uma etnicidade cultural prevaleceu no primeiro caso e uma etnicidade racial no segundo. A etnicidade cultural foi possível por causa de uma grande e diversificada população negra, mas tinha a tendência a excluir os Afro-brasileiros que escolhiam de não aderir às tradições culturais africanas. Ao contrário, a etnicidade racial era muito mais inclusiva, mas somente foi possível onde a população negra era pequena nas suas dimensões numéricas. (...) No caso de São Paulo, “brancos” discriminavam os “negros”. Ao contrário, “brasileiros” em Salvador discriminavam “africanos”, BUTLER, Kim. *Op. cit.*, p. 48, 58 e 60.

⁴⁵⁹ Sem dúvida, a personagem de Benedito foi criada sob medida por De Chocolat para ser interpretado por ele mesmo. Baiano como o seu criador, Benedito amava conversar idealmente com o público e se demonstrar amável e fascinante. É importante não esquecer que a Bahia não era a terra natal somente de De Chocolat; também Duque, o autor da letra da música que se tornou a mais conhecida de “Tudo Preto”, era baiano e Pixinguinha, mesmo tendo nascido no Rio de Janeiro, fazia parte de uma família de origem baiana e pertencia ao grupo de músicos que freqüentavam a famosa casa da baiana Tia Ciata, no Rio de Janeiro. Muito discutido e conhecido, esse grupo de baianos defendia e reivindicava constantemente a “pureza” cultural da sua música, também por meio de acérrimas polêmicas e disputas que acabavam enchendo as páginas dos jornais com outros artistas que freqüentavam e trabalhavam no âmbito cultural carioca. A mais conhecida dessas disputas foi a que viu protagonistas, de um lado, o grupo dos baianos e, do outro, Sinhô e nasceu por causa da atribuição da autoria do famoso samba *Pelo Telefone*, FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2005, pp. 211-224. Para uma análise da “colônia” de imigrantes baianos que se organizou no Pós-Abolição na cidade de Rio de Janeiro na zona ao redor do porto e que foi extremamente pródiga na sua influência cultural e na produção de talentos artísticos e musicais, especialmente na que se tornaria a gênese e a evolução do samba, ver, entre outros, VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990; MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995; VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002 e GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, n. 29-30, 2003c.

confundir com a idealização de uma cultura negra e africana pura e viva nas suas diferentes manifestações⁴⁶⁰.

Ao contrário, o outro compère, Patrício, era um negro paulista. Da leitura da peça, ignoramos completamente o motivo que o tinha trazido para o Rio de Janeiro, mas, desde sua entrada em cena, sabemos que ele conhecia muito bem Benedito apesar das diferenças que os caracterizavam. Às vezes ingênuo, às vezes parecendo “fora do lugar” e meio perdido, Patrício dava muitas vezes a impressão de estar “aprendendo” (e em doses maciças) através de seus diálogos com Benedito e com os outros interlocutores o verdadeiro significado da expressão “cultura negra” brasileira, uma cultura que para a maioria dos outros personagens só se identificava com a cultura da terra “sensível e saudosa” da Bahia, uma terra santa na qual até Jesus Cristo escolheu nascer, como afirmava uma música da peça. Assim, de alguma forma, se todos sabiam que Jesus Cristo era brasileiro porque todos dividiam o ideal de brasilidade, só um paulista como Patrício não sabia que Cristo era baiano, ou seja, um representante daquela cultura influenciada diretamente pela cultura africana comum a todos eles. Conotando Patrício dessa forma, *De Chocolat* parecia querer encarnar através dele a idéia de uma etnicidade negra marcadamente de tipo racial, a mesma que caracterizava a comunidade negra paulista no Pós-Abolição. Desse ponto de vista, São Paulo e a população negra que aí vivia eram considerados tão diferentes dos negros da Bahia (e, segundo a visão de *De Chocolat*, também dos da cidade carioca⁴⁶¹) que Patrício era descrito praticamente como um estrangeiro, indistinguível dos outros imigrados que lotavam a cidade paulista e que, ignorantes, eram distraídos, por meio da influência das “romanzas amacarronadas” dos italianos, do conhecimento das maravilhas da verdadeira cultura negra, ou seja, a baiana e sua ancestralidade africana. Em relação a essa “ignorância” muitas vezes evidenciada na peça por parte de Patrício, “ignorância” da qual dependia a ingenuidade e o estranhamento que o

⁴⁶⁰ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 319.

⁴⁶¹ Em relação a esse assunto, a peça apresentava, na sua parte central, um quadro bastante divertido que parecia “medir” empiricamente quanto Rio de Janeiro se via diferente de São Paulo sob o ponto de vista da mentalidade, do seu modo de viver e das relações humanas que a caracterizavam. Esse quadro começava apresentando em cena um grupo de pessoas de um bairro carioca chorando e lamentando de quanto foi duro o destino em relação a um amigo, “ELE”, considerado por todos um “bom amigo”, uma pessoa “bem educada”, um “bom vizinho” que não merecia o destino que o estava esperando. De repente, entrava em cena um homem bêbado meio alterado que começava a perguntar sobre o que estava acontecendo:

“BÊBADO (entrando e vendo todos a chorar); Mas que diabo de choro é esse? Morreu alguém por aqui?

TODOS: Muito pior.

BÊBADO: O que é então? Vai para cadeia?

TODOS: Muito pior.

BÊBADO: Então, com mil dragões, o que é?

UM SUJEITO (apontando a ELE): É que esse nosso amigo vai para São Paulo no trem das 7 e 50.

TODOS chorando forte.

BÊBADO: Besteira!”

compère paulista revelava em muitas ocasiões, não pode ser descartado o aspecto ligado à construção, entre as décadas de 1920 e 1930, de uma diferenciação racial com base nas origens regionais, “com imagens de modernidade e progresso econômico, tradição e atraso, as quais foram estritamente interconectadas com representações de raça”, ou seja, uma identidade de tipo regional que se sobrepunha ou até substituía noções como as de “escurecimento” e “embranquecimento”. Nesse sentido, Barbara Weinstein acredita que

a identidade regional no Estado de São Paulo, identidade *paulista*, passou a ser associada, na cultura brasileira, não apenas à indústria, à modernidade e ao progresso econômico, mas também ao embranquecimento e a uma narrativa particular na história brasileira que marginalizou o papel dos afro-brasileiros na construção da nação. (...) Essa identidade continua a informar os debates sobre cidadania e inclusão política no século XXI.⁴⁶²

O conhecimento que ambos os *compères* manifestavam da situação internacional tão favorável para a cultura negra, situação que, obviamente, abria um espaço para uma maior atuação de artistas negros no Brasil e, juntamente, um seu melhor reconhecimento, era o assunto a partir do qual o diálogo entre os dois *compères* e a peça efetivamente começavam:

(Entram Patrício e Benedito, casualmente vestidos, procurando apresentarem-se o mais elegantemente possível).

PATRÍCIO (olhando para o lado que saiu o coro): Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de revistas só com gente da raça. Só devemos aceitar elementos pretos!

BENEDITO: Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas!

PATRÍCIO: Disso sei eu. Os patrões é que não estão nada contentes.

BENEDITO: Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas⁴⁶³ não está com a sua Companhia Negra de Revistas?

PATRÍCIO: Justamente! E dizem que não tem um só elemento que não seja preto.

BENEDITO: Muito bem; é o que devemos fazer aqui. Tudo Preto! Deve ficar interessantíssimo!

PATRÍCIO: Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação ... Preta!

BENEDITO (rindo): Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

PATRÍCIO: A Light? Como assim?

BENEDITO: Oh! Trouxa! Então não vês que se organizarmos a nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?

⁴⁶² WEINSTEIN, Barbara. “Racializando as diferenças regionais: São Paulo X Brasil, 1932”. In: *Revista Esboços*, vol. 13, n. 16, UFSC – Florianópolis, 2006, p. 282.

⁴⁶³ Como já vimos, a referência é a Leon Douglas, dançarino, coreógrafo e diretor negro de vários espetáculos entre New York e Paris e que trabalhou também na *Revue Nègre* com Josephine Baker. Obviamente, essa citação atesta o perfeito conhecimento que De Chocolat tinha dos acontecimentos e das novidades artísticas parisienses.

PATRÍCIO.: (...) O preto, meu velho, tem a sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes nações, até na América do Norte!... Estamos progredindo!...

BENEDITO: Até já somos empresários!

PATRÍCIO: Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de box, e se ainda não entramos para a Liga das Nações...

BENEDITO: É porque as cousas por lá andam bem pretas!

PATRÍCIO: E seria uma desmoralização para nós se a África se misturasse com a Europa, ficaria malhada como zebra!

(...)

BENEDITO: (...) É o preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova temos nos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exibem sempre o preto no branco...

(...)

BENEDITO: Olha, toda a senhora bonita ou feia, gosta de preto. O traz sempre no rosto... O preto é a menina dos olhos.⁴⁶⁴

(...)

PATRÍCIO: Tens razão. Estamos “ascendendo”.

BENEDITO: Estamos “ascendendo” é verdade. Ascendina e o doutor Jacarandá⁴⁶⁵.

PATRÍCIO: Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homem de verdadeiro valor como Henrique Dias, Cruz e Sousa, André Rebouças, José do Patrocínio, Luiz Gama e outros.

BENEDITO: Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a idéia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias.

PATRÍCIO: Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris. Imitaremos...

BENEDITO: Imitaremos, sim, porém com vantagens. Basta dizer-te quer teremos cenários do Grande Jayme Silva. O Norte América e a Europa não possuem um artista desse quilate! Tudo em nós será original.

PATRÍCIO: E onde iremos buscar originalidade?

BENEDITO: No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avôs quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se

⁴⁶⁴ No diálogo entre os dois *compères* é evidente o fato que a contextualização brasileira da grande e crescente movimentação artística negra internacional se realizava por meio de uma contínua alternância de alusões a situações, a personagens, a fatos e notícias reais e recorrendo à comicidade proporcionada pelos trocadilhos, os jogos de palavras ou as pequenas brincadeiras verbais, até em relação ao próprio fato de os atores em cena serem negros. A esse propósito é bom lembrar que, no teatro ligeiro carioca, se os momentos mais cômicos das peças recorriam, às vezes, a piadas ou trocadilhos que hoje beirariam a ofensa de tipo racista, isso não pode se tornar objeto de críticas, já que qualquer tipo de análise nunca pode correr o risco de cair no erro do anacrônismo. O teatro de revista não era nem deveria ser um “teatro de tese” e, fundamentalmente, era exatamente este o mecanismo através do qual se acionava o mecanismo polissêmico de significação da representação, assim como o conseqüente corolário da ambigüidade das mensagens transmitidas. Isso se tornava ainda mais evidente e eficaz dentro de um contexto culturalmente massificado como o que estamos considerando, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 302.

⁴⁶⁵ A alusão, no primeiro caso, é a Ascendina dos Santos, famosa atriz negra e da qual já tratamos anteriormente. No segundo caso é ao Doutor Jacarandá, “figura frequentemente tematizada no teatro de revista e ridicularizada ao máximo na imprensa [que], caracterizado pelos jornais como [advogado] negro, [várias vezes] tentou o acesso à Câmara de Vereadores do Distrito Federal”. Em uma reportagem de *Careta* de 20/03/1926, o Doutor Jacarandá afirmava que “Mais uma vez, república ingrata, fizeste escárnio da minha candidatura porque sou negro. Pois fica sabendo que mais negra está a tua consciência, e eu embora tenha sido derrotado não sou um vencido!”, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 303-304.

as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que sai dentro delas.

A situação que o começo da peça apresentava ao espectador do Rialto era articulada e rica de várias referências à atualidade daquele período, atualidade que um autor atento e talentoso como De Chocolat conseguia aproveitar e encaixar em função do que ele queria expressar através de sua proposta artística. O autor baiano, dessa longa lista referencial de personagens e de fatos, lista que representava, ao mesmo tempo, uma celebração da atualidade e uma glorificação do passado negros, não pretendeu “excluir” metaforicamente ninguém, tanto era o orgulho com que se manifestava esse sentimento. Assim, apoiando-se também em uma visão que parecia antecipar a que daí a alguns anos se tornaria a idealização de uma realidade nacional sem preconceitos corroborada pela harmonia social da “democracia racial” brasileira, Patrício e Benedito chegavam também a glorificar as celebridades negras que eram as figuras de uma história nacional vista como mestiça através do “mito das três raças”. Mesmo assim, discordamos da tese de Tiago de Melo Gomes que leu e interpretou “Tudo Preto” como “um indício da possibilidade de que ideais como ‘democracia racial’ ou a de ‘Brasil mestiço’ não tenham sido meramente um produto da mente de alguns intelectuais, dispostos ou não a definir uma ideologia de controle social”. Na perspectiva que vê a “negociação como estratégia de reivindicação, vendo [a] raça como um símbolo das tradições nacionais [e] apostando em um contraponto à multiplicação de novidades que a vida moderna proporcionava”, o historiador brasileiro identifica a peça escrita por De Chocolat como “um forte indício de que [os conceitos de ‘democracia racial’ e ‘Brasil mestiço’] tenham sido fruto de uma negociação diária, pois a peça é explícita ao conectar o conceito de brasilidade à ‘gente da raça’, além de defender a ideia de que o Brasil teria como vantagem em relação a outros países o fato da boa convivência racial”⁴⁶⁶. Não temos dúvida sobre a efetividade da presença de uma negociação diária negra sobre conceitos tão importantes, mas temos grandes dúvidas sobre o fato que a encenação de “Tudo Preto” possa ser considerada um exemplo, ou um indício, em relação a tal esforço. Se, como veremos e como o mesmo Tiago de Melo Gomes afirma em outras partes do seu trabalho (trabalho que, pretendemos novamente destacar, constitui uma referência absoluta sobre esse assunto), a relação entre o elemento negro nacional e a brasilidade é evidentiíssimo na peça, no sentido que é até possível pensar na tentativa, por parte de De Chocolat, de propor e implementar um substancial

⁴⁶⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 312.

redimensionamento do aspecto da nacionalidade por meio da presença do negro⁴⁶⁷, não conseguimos absolutamente perceber uma particular e específica ênfase do autor baiano em relação à positivização da mestiçagem, também sobretudo por causa da diferente leitura que atribuímos ao emprego que De Chocolat faz da modernidade e da tradição em vários dos quadros da revista. De fato, *acreditamos que a modernidade, na escrita e na encenação idealizada pelo autor baiano, se tornava e representava mais um elemento integrador do que um contraponto ou um momento de ruptura em relação às tradições e ao folclore mais tipicamente brasileiros.*

Tentemos esclarecer melhor esta nossa consideração. Lendo a peça, quando elas são citadas e representadas, temos a clara impressão de estar na presença não de tradições consideradas e pensadas como imemoriais e “pré-modernas”, tradições destinadas a colidir de forma antagônica e frontal com a modernidade e suas diferentes expressões. Ao contrário, temos a impressão de reconhecer nessas tradições aquelas que, de acordo com a visão de Paul Gilroy, definimos de “tradições não tradicionais”, ou seja, de tradições que rompiam com um sentido de pertencimento original e territorializado de tipo africano e que, justamente por causa disso, acabavam se colocando em um contexto afro-diaspórico que era, ao mesmo tempo, historicamente específico e igualmente aberto e pronto para a transformação das novas práticas simbólicas com as quais entrava em contato e sua sucessiva elaboração. Nesse sentido, só parecia existir um pré-requisito inderogável para essas “tradições não tradicionais” que estamos considerando serem inseridas na peça: sua indiscutível adequação a um caráter nacional que, cada vez mais, estava se identificando também com um caráter popular e negro. Essa prerrogativa comum e constante permitia que tais tradições, de um lado, pudessem se tornar potenciais elementos de crítica à modernidade e, do outro, eventuais momentos de síntese de situações, atitudes e contextualizações modernas que podiam reconhecer e se reconhecer no caráter nacional.

De acordo com essa nossa visão, no primeiro quadro de “Tudo Preto”, os dois *compères* Benedito e Patrício representavam evidentemente duas figuras acomunadas pelo elemento negro que compartilhavam, assim como os grandes personagens do presente e do passado citados nos seus diálogos. A força de tal elemento unificador era expressa perfeitamente pela recorrente utilização sobre o palco da primeira pessoa plural, aquele “*nós*” orgulhoso tantas vezes repetido que acabava representando a garantia da “homogeneidade” negra como fator de agregação e que conseguia unir os negros, personagens e atores, na peça

⁴⁶⁷ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 322-325 e pp. 337-366. De fato, esse redimensionamento se torna, na nossa visão, um dos elementos determinantes para a interpretação da inteira revista.

assim como no resto do mundo. O negro, sua identificação com a cor, “tudo preto”, estava na moda: De Chocolat era consciente disso e o orgulho racial dado pela cor e por tudo que ela significava se transformava na peça no orgulho de pertencer de forma absoluta àquela brasilidade da qual o negro, apoiando-se aos grandes exemplos que a história nacional fornecia, sempre se sentiu parte integrante. Em “Tudo Preto”, esse orgulho racial podia também, eventualmente, se relacionar com a mestiçagem ou alguns dos principais aspectos relacionados a ela, mas isso não acontecia de uma forma hegemônica ou extremamente evidente e, de qualquer forma, nunca em estrita contraposição a qualquer aspecto da modernidade, pelo menos no texto autoral que chegou até nós⁴⁶⁸. Por exemplo, no quadro “Como eles se querem”, quadro bastante reflexivo e pouco espetacular se considerarmos a dinamicidade de outras partes da peça, a unidade de uma família modesta formada por uma humilde, mas determinada mulher negra, seu esposo português e o filhinho do casal acabava sendo fortificada pelas implorações da mulher à Nossa Senhora para que o marido não voltasse para Portugal para se encontrar com a filha que tinha deixado lá. Neste quadro era evidente a intenção de enaltecer a força do casamento interracial, mas o que resultava destacado de uma forma ainda maior era o aspecto positivado da religiosidade profunda e inoxidável da protagonista negra, religiosidade que demonstrava de forma comovente quanto ela acreditava e combatia para que a realidade do seu sonho de amor se perpetuasse. Considerando outro exemplo, no primeiro quadro, o que vimos anteriormente, a alusão à mestiçagem só acontecia de uma forma muito relativa, no momento em que os *compères* ressaltavam a pacífica coexistência racial no Brasil (implicitamente a comparação era obviamente com a terrível realidade dos Estados Unidos), elemento que reforçava as conotações nacionalistas do discurso⁴⁶⁹. Nesse sentido, no diálogo entre Benedito e Patrício, quando havia uma referência à cor do negro, tal referência era sempre relativa à cor da “raça” e os exemplos dos personagens negros celebrados pela história brasileira pareciam querer confirmar tal impressão: o próprio Henrique Dias não era citado para elogiar o “mito das três raças”, mas pelo fato dele ser negro e brasileiro.

⁴⁶⁸ Como veremos de uma forma melhor nas páginas seguintes, no texto datilografado do texto autoral que foi entregue à censura policial a apoteose final da peça aparece somente pelo seu título (“A Mãe Negra”), sem nenhum detalhe sobre a encenação, o tipo de música e as canções que foram cantadas.

⁴⁶⁹ Sem a pretensão de fazer conexões específicas com a peça de estreia da Companhia Negra de Revistas, mas para reforçar com um exemplo a ligação extremamente forte entre nacionalismo, presença ostensiva da violência racista e raça, é interessante notar que quando Josephine Baker escolheu permanecer na França fundamentalmente por causa da condição muito mais tranquila do país europeu em relação à questão racial, as canções que ela cantava, geralmente sempre de grande sucesso, adquiriram uma conotação mais ligada à celebração da França. É muito conhecida a maneira pela qual ela trocava a letra da música *J'ai deux amours* no espetáculo “Paris qui remue” em 1930: a frase “*mon pays et Paris*” (meu país e Paris) se tornava “*mon pays c'est Paris*” (meu país é Paris), KEAR, Jon. *Op. cit.*, pp. 69-70.

É justamente em relação às considerações relativas à figura de Henrique Dias que Tiago de Melo Gomes, no seu trabalho, acaba na verdade relativizando sua posição, aproximando-se de forma significativa da visão mais “negra” que temos da peça. De fato, o historiador brasileiro afirma que a que ele considera como valorização da mestiçagem não consegue esconder o orgulho negro que resulta de sua citação, tanto que “é importante notar, aliás, que o *elogio à mestiçagem não surge na peça, ao menos de forma explícita, ao passo que as peculiaridades dos ‘pretos’ eram continuamente exaltadas*”.⁴⁷⁰ É exatamente essa a tese que defendemos: na nossa visão, o orgulho negro que De Chocolat exaltava no primeiro quadro da revista e que continuaria reiterando em quase todos os outros era um orgulho “negro” necessariamente multiforme, tantas eram as diferentes possibilidades de ser negro e de manifestá-lo (“as peculiaridades”) na tradição e no folclore brasileiro. Mas esse fato não impedia que todas essas possibilidades pudessem e continuassem a ser vistas como “negras”⁴⁷¹. Obviamente, não tinha alguma razão para que nesse espaço de possibilidades não existisse *também* a possibilidade de defender e/ou apoiar uma ideia que, elogiando a mestiçagem, podia ser parecida à da “democracia racial”.

É dentro desse quadro ideológico geral que, em nossa opinião, o artista baiano agia e trabalhava com seus personagens da revista, representando em cena situações divertidas, músicas e canções em que atrizes e atores negros, interpretando personagens também negros, faziam livre recurso a tudo que a modernidade oferecia, mas também ao imenso (e amadíssimo) arsenal artístico e simbólico da tradição popular brasileira. *Esse esforço do artista baiano aparecia direcionado basicamente ao redimensionamento de um conceito de brasilidade mais orientado a considerar o negro e sua cultura como seus fatores fundamentais.*

Mas tentemos de ver, voltando ao exame da encenação da peça, se e como o conjunto dessas nossas considerações acha um efetivo respaldo na prática.

Se Benedito e Patrício concordavam sobre a ideia de imitar o modelo parisiense para o tipo de companhia negra que estavam idealizando, concordavam também na necessidade da presença de algo bem original para melhorar ainda mais o extraordinário sucesso dos artistas

⁴⁷⁰ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 313. Grifos nossos.

⁴⁷¹ Existe outro momento do trabalho de Tiago de Melo Gomes no qual ele parece se aproximar de nossas posições. Estamos nos referindo ao momento em que, fazendo uma comparação entre a estética da Companhia Negra de Revistas e a da Companhia Mulata Brasileira, uma companhia revisteira que teve bastante sucesso entre 1930 e 1931 e com a qual De Chocolat colaborou como autor de uma das peças do repertório, Gomes afirma o seguinte: “Assim, *enquanto a Companhia Negra de Revistas parecia operar dentro de um universo birracial*, a Companhia Mulata Brasileira aparenta um comprometimento explícito com a fábula das três raças”, GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, p. 366. Grifos nossos.

negros na capital francesa. É a essa altura da peça que Benedito introduzia em cena o elemento que poderia constituir a efetiva originalidade do negro brasileiro, seu efetivo elemento de diferenciação e de caracterização principal, ou seja, o reconhecimento de sua baianidade.

É nesse momento que, pelo menos do nosso ponto de vista, se registra o momento mais significativo e efetivamente original da peça. Estamos nos referindo ao momento no qual Benedito, ele mesmo oriundo da “saudosa Bahia”, explicava com grande cuidado ao público que, *depois da chegada dos primeiros negros no Brasil (“os vovôs”), foi das palhoças africanas (e baianas) que eles construíram na terra da Bahia que saíram as primeiras negras e mulatas brasileiras* que, em seguida, entrariam com pleno direito na história, na tradição e na cultura desse país.

Nessas palavras de Benedito (aliás De Chocolat) nos parece evidente o reconhecimento do momento criativo de elaboração cultural específico da diáspora afro-atlântica, dentro de um contexto que Paul Gilroy denominaria de Atlântico Negro, um lugar no qual as uniões, os contatos e as influências fundamentalmente transnacionais e interculturais próprias desse tipo de elaborações eram estimulados e acelerados: existiram fluxos, existiram espaços de cruzamento e de fusão, assim como existiram, no que se tornaria o Brasil, momentos específicos e fortes de formação negra da brasilidade que, por sua vez, deveriam ser justamente redimensionados e requalificados de uma forma adequada. Na visão do autor baiano, o negro brasileiro não era originário da Bahia, nem seu lugar mítico e a-histórico de origem essencializado podia ser situado na África. O negro (brasileiro) ao qual ele se referia não tinha raízes nem era ligado a um sentido de pertencimento naturalizado. Ao contrário, ele tinha que ser pensado como um sujeito historicamente caracterizado em primeiro lugar por um deslocamento e, em seguida, entrando na metáfora da peça, como aquele indivíduo que *saiu* das “palhoças” que os primeiros negros africanos construíram na Bahia depois da chegada da África, palhoças que, dessa forma, acabavam se tornando a metáfora “uterina” de lugares e processos tipicamente afro-atlânticos da elaboração incansável de práticas simbólicas, elaboração caracterizada pela contaminação recíproca de culturas afro-diaspóricas atlânticas constantemente mutáveis.

A partir dessas premissas, a identidade negra dos negros brasileiros se tornava em primeiro lugar o fruto de deslocamentos espaciais e temporais na história, não deixando

espaços para a procura ou a cultuação de raízes ou origens essencializadas⁴⁷², mas sempre deixando bem clara a mensagem da brasilidade como elemento caracterizante dessa identidade. É justamente através dessa leitura especificamente afro-diaspórica e ligada ao conceito de Atlântico Negro de Paul Gilroy que, na nossa visão, é possível ler, analisar e interpretar toda a peça de estreia da Companhia Negra de Revistas no Rialto.

Logo no começo do segundo quadro, convidada por Benedito, o autor De Chocolat fazia entrar em cena uma atriz vestida à maneira tipicamente baiana. Na descrição da encenação de sua entrada, se torna fundamental a indicação de uma breve rubrica escrita pelo autor baiano no texto autoral ao lado do título do quadro, rubrica que especificava a maneira “desengonçada” pela qual a artista deveria caracterizar seus passos e seus movimentos sobre o palco. É inútil dizer que tal movimentação cuidadosamente preparada nas suas ondulações e na languidez de seus requebros deveria suportar adequadamente a letra da música que Baiana logo começava a cantar, uma música que só uma verdadeira “baiana” (entendida como personagem e figura estereotipada) poderia adequadamente encenar. Eis o primeiro momento absolutamente performático da peça, performático em todas as suas possíveis dimensões:

BAIANA (entrando desengonçada):
Sou Baianinha faceira
Toda dengosa e gentil
Das mulheres a primeira
Nesta terra do Brasil.
Tenho um certo requebrado
E um quadril ondulante
Que faz ficar apaixonado
Qualquer tipo elegante.
(...)
A Baiana tem certeza
Ela vale o quanto pesa
Sem precisar ser pesada.

Sobre o palco do Rialto, depois desse número de Baiana, a exaltação à terra da Bahia continuava, mas sua conotação principal se deslocava da malícia proporcionada pela sensual dança da intrigante baiana e da beleza que com certeza caracterizava sua personagem para se

⁴⁷² De Chocolat, alguns anos mais tarde, em 1934, escreveria uma canção juntamente a Ari Barroso (“Negra também é gente”) que foi interpretada com sucesso por Francisco Alves. A letra da música lembra de forma impressionante as palavras faladas por Benedito em cena, especialmente na sua pretensão de reavaliar positivamente a mulher negra como verdadeira alma da brasilidade e chegando quase a criticar os estereótipos culturais das mulatas e das morenas. A letra da música é a seguinte:

“A mania dessa gente/ Que vive sempre a cantar,/ É exaltar constantemente/ As morenas do lugar/ No entanto as moreninhas/ Cheias de gracilidade/ São produto das negrinhas/ Alma da brasilidade/ Quem foi que ninou o/ Brasil?! Foi Yáyá/ Quem mais padeceu docemente?! Foi Yáyá/ Portanto nosso país, oh, Yôyô/ Nêgo também é gente.”

Letra no site <www.letras.com.br/ary-barroso/negra-tambem-e-gente>, acessado em 29/05/2012.

direcionar rumo uma dimensão mais espiritual e religiosa, mas, mesmo assim, sempre mantendo um tom de celebração da terra baiana: estamos falando do quadro provavelmente mais famoso de “Tudo Preto”, o da apresentação do maxixe de grande sucesso “Jesus Cristo nasceu na Bahia”, de autoria de Sebastião Cirino e de Duque. Antes e depois da execução dessa famosa música, Benedito, Patrício e a Baiana continuavam dialogando entre si e, além do tom irônico e divertido dessa fala, é fácil perceber nas palavras dos personagens formas diferentes de entender a etnicidade negra, mesmo dentro da comum aceitação de uma brasilidade à qual, de fato, todos faziam frequentemente referência como momento de máxima conciliação nacional:

BAIANA (ao Patrício): Acompanhe a procissão, mas não toque no andor...
BENEDITO (dirigindo-se à Baiana): Com que então minha irmã és da Bahia?
BAIANA: Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, é Jesus Cristo, nosso criador!
PATRÍCIO: Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio. É carioca da gema...
BAIANA: Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.
PATRÍCIO e BENEDITO (rindo): Ah! Ah! Ah! Ah!
BAIANA: Ah! Ah! Ah! Uma história (Indo para a porta da palhoça) Pessoal Pessoal! (depois que os outros baiano atenderem ao seu chamado) Digam a esse trouxa, onde nasceu Jesus Cristo!

(corpo coral com black-girls)
CORO: Dizem que Cristo
Nasceu em Belém
A história se enganou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou.
Na Bahia tem vatapá
Na Bahia tem caruru
Moqueca, arroz-de-auçá,
Manga, laranja e caju.

BENEDITO (A PATRÍCIO cantando dentro da mesma música):
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
Isto sempre hei de crer
Bahia é terra santa, também
Baiano santo há de ser.

(...)

(Fazem evoluções e saem todos dançando)

Como justamente evidenciam Tiago de Melo Gomes e Rebeca de Oliveira Pinto nos respectivos trabalhos, esse tipo de representação que muitos jornalistas e colunistas teatrais

definiam de conteúdo “exótico”⁴⁷³, representações nas quais os produtos de uma cultura popular, negra e “verdadeiramente nacional” eram idealizados e celebrados, não constituíam de forma alguma um elemento de originalidade dentro de uma peça revisteira daquele período. Tais representações, de fato, constituíam quase um elemento obrigatório na economia de uma revista porque essas partes musicadas e esses ritmos respondiam de forma perfeita às expectativas da audiência sentada na plateia que, muitas vezes, tinha também o privilégio de escutar em anteprima dessa forma as músicas que se tornariam grandes sucessos nos meses seguintes, especialmente na época do Carnaval. Mesmo assim, como nos explica Tiago de Melo Gomes,

se a tentação inicial a partir dessa constatação seria a de caracterizar “Tudo Preto” como uma produção “para branco ver”, há outras possibilidades talvez ricas de interpretação para a existência de tais semelhanças. Principalmente porque tal visão implicitamente estaria exigindo da Companhia Negra de Revistas que fosse um grupo militante voltado unicamente para a obtenção de direitos para os que via como semelhantes. Se isso era parte da verdade, não se pode esquecer que a companhia se movia no polissêmico mundo do teatro de revista e do entretenimento de massas. Assim, em boa parte, uma peça como “Tudo Preto”, para fazer sucesso, fatalmente buscaria explorar fórmulas já consagradas no mundo do entretenimento, explicando o fato de “Tudo Preto” não deixar de explorar performances “negras” que eram bastante conhecidas, como é o caso das versões altamente sexualizadas de mulatas e baianas. *A inserção da Companhia Negra de Revistas no mundo das diversões massificadas necessariamente traria um caráter ambíguo a seu empreendimento, que não poderia trazer uma mensagem abertamente sob o risco de não atrair o público.*⁴⁷⁴

Ampliando um pouco o sentido da citação, é possível também dizer que para o público carioca, provavelmente, não era uma grandíssima novidade a de assistir e apreciar espetáculos onde elementos culturais artísticos negros (ou mestiços) e/ou ligados a uma ancestralidade africana ou baiana eram tranquilamente vistos e entendidos como nacionais. Dessa forma, tais elementos acabavam constituindo uma expressão importante daquele caráter brasileiro que, já

⁴⁷³ Em relação ao seu uso, muitas são as discussões e as considerações sobre o efetivo significado do termo “exótico”. Martha Abreu acredita que a expressão “exotismo” apresenta várias dificuldades na sua interpretação porque, se na visão modernista nacionalista representava um tipo de expressão musical e artística desqualificada de tipo parecido ao que era considerado “regional”, ela chegou “a ser definid[a] como uma espécie de onda, ou moda europeia, que teria invadido a cidade do Rio de Janeiro e outras capitais do Brasil, a partir do início do século XX. Essa moda pelas coisas ‘exóticas’ explicaria (e ao mesmo tempo desqualificaria) a presença de expressões culturais identificadas como populares, folclóricas, regionais, sertanejas ou negras, e sua incorporação em obras literárias, teatrais e musicais do período cronológico da chamada *Belle Époque*”, ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”. In: *ArtCultura*, vol.13, n. 22, Uberlândia, jan.-jun. 2011, pp. 78-79.

⁴⁷⁴ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, pp. 317-318 (grifos nossos), mas também ver PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *Op. cit.*, p. 96.

fazia tempo, estava ao centro dos debates e que cada vez mais estava se identificando com a cultura popular, especialmente a musical.

A partir dessa premissa, uma das possibilidades que De Chocolat tinha para conotar suas apresentações como negras era a de “forçar” na própria encenação teatral uma dimensão específica, mais definida e mais acentuada do ponto de vista estético nesse sentido. Isso não significava somente transferir sobre o palco práticas simbólicas nacionais reconhecidas como negras. De fato, um dos recursos que ele podia utilizar era também o de transformar, até de forma nem tanto clamorosa, cenas e situações costumeiras já várias vezes encenadas por outras companhias e que, logo por causa disso, estavam se tornando *tropos* aos quais nenhuma boa revista podia renunciar, em cenas “renovadas” e *originais* por causa da presença em cena de jovens atrizes e atores realmente negros e também por causa de uma nova distribuição dos papéis sobre o palco. Dessa forma, a renovação se podia concretizar na interpretação por parte de atores negros de personagens e situações convencionalmente considerados “brancos” e geralmente interpretados por atores brancos⁴⁷⁵, mas também na acentuação marcada (lembramos a definição de *charge* que De Chocolat atribuiu à sua peça) dos caracteres negros de personagens que já eram reconhecidos tipicamente como tais (já vimos as características raciais e regionais que conotavam as figuras dos dois *compères* e da personagem de Baiana em “Tudo Preto”, por exemplo), fato que, quando elaborado de uma forma adequada, até poderia contribuir para aumentar o efeito cômico da encenação⁴⁷⁶. Finalmente, existia também outra possibilidade, provavelmente a mais eficaz para garantir o sucesso da revista entre o público, ou seja, o estabelecimento de uma marcada conotação performática “negra” ao espetáculo por meio da ênfase e da valorização das capacidades artísticas e dos atraentes dotes estéticos das intérpretes femininas negras. Esse esquema inovador acabava sendo

⁴⁷⁵ Uma cena de um quadro de “Tudo Preto”, intitulado “D. João Charuto”, segundo as notas do texto autoral, deveria ter as seguintes características de encenação: “A cena representa um trecho de jardim medieval. Ao decerrar-sea cortina, a orquestra executa um minueto para a entrada dos marqueses. Os personagens aparecem trajando à Luis XV”. Se dessas breves notas é possível entender a que nível pudesse chegar a irreverência de De Chocolat na colocação de atores negros em papéis de “brancos”, da leitura de um artigo do *Jornal do Brasil*, mesmo através das palavras de incredulidade do jornalista que o escreveu, entendemos que esse foi um dos quadros de mais sucesso da sessão:“(…) O que há de absolutamente cômico, porém, é o número Luis XV intercalado na revista. Graças alambicadas de marquesas, [ilegível] rococós, minuetos suspirados ao som de cravos palacianos. Cabeleiras empoadas e saias-bulões, revivescências fidalgas de Versailles ou Trianon, tudo isto colorido a pixe ou a café com leite fica realmente muito destoante. Equivale a uma nota desafinada num conjunto harmonioso. Foge, aliás, tão berrantemente à cor local e ao cunho de brasileiro que deve ser a característica pitoresca e bem nossa destas exhibições, que chega a enervar... quando não faz rir. É um dos grandes senões do ‘Tudo preto’. O público, todavia, não olha a tanto.”, artigo “Fêmina” de M.E.C. na coluna “Notas sociais”, *Jornal do Brasil*, 06/08/1926.

⁴⁷⁶ De uma forma geral, a sátira, assim como a caricatura, recorre à utilização de métodos que acentuam e exageram ou, vice versa, censuram os vícios ou os defeitos de uma pessoa, de um grupo de pessoas ou de uma situação para provocar a comicidade ou a ironia em um discurso sobre um determinado assunto.

ulteriormente reforçado pela caracterização que se auto-atribuia a própria companhia formada (quase) exclusivamente por artistas negros, ou seja, citando Benedito, uma constelação de estrelas negras em um universo totalmente negro.

Um dos exemplos mais significativos dessa renovação se dava no momento da aparição em cena da atriz negra Djanira Flora interpretando de forma alegórica a Modinha brasileira, personagem que, incorporando uma das maiores e apreciadas tradições populares no âmbito musical⁴⁷⁷, continuamente aludia de forma convencional a situações cheias de saudades, sentimentos e ambientações bucólicas e silvestres tipicamente sertanejas nas quais todos, crítica e público, facilmente se identificavam:

PATRÍCIO (depois da musica entusiasmado): Sim Senhor! Não conhecia essa preciosidade! Também nascido e criado em São Paulo!

BENEDITO: Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que deverias... Dessas palhoças tem saído até doutores. Agora verás a modinha brasileira, a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça!

MODINHA (entrando de violão em punho): Quem falou em mim?

BENEDITO: Fui eu, minha santa. Quero te presentes, para que este meu amigo não te confunda com as romanzas amacarronadas...

MODINHA: Pois então ouça, meu feijão mulatinho.

(Dedilhando o violão)

Eu sou a sensibilidade
Da minha terra faqueira
Sou um bocado de saudade
Sou a modinha brasileira.
Sou canto brando e macio
Como o sentir do gentio.
Mimosiando o Rosicler
Sou como a ave que adeja,
Que esvoaça e rumoreja,
Em torno de uma mulher
(...)

2 COUPLET (sic)

Sou a saudade esquecida,
Num volume de passado.
Sou quem ameniza a vida,
Do amante apaixonado.
(...)

Eu sou a mágoa expandida,
A lembrança enternecida
De um tempo que já passou.

⁴⁷⁷ Esse entusiasmo geral para as modinhas por parte do público revisteiro era confirmado pelos jornais que, antecipando a estreia, afirmavam explicitamente que “a nossa modinha no que ela tem de mais suave e melodioso, por parte dos artistas defensores desse lindo original, é cantada e exaltada em todos os tons”, notícia “Companhia Negra de Revistas” (autor não especificado), *O Paiz*, 24/07/1926.

Como nos lembra Tiago de Melo Gomes, é importante considerar que uma das causas do relativo sucesso que a companhia Ba-Ta-Clan Preta de De Chocolat teve na sua *tournée* paulista depois da separação da Companhia Negra de Revistas na Capital Federal provavelmente foi sua excessiva “exaltação da nacionalidade brasileira fundada em manifestações classificadas como ‘negras’ com fortes tendências urbanas [, exaltação que não encontrou] terreno receptivo na capital paulista, onde os bandeirantes eram exaltados como glórias nacionais e o regionalismo que exaltava a virtude do ‘caipira’ exercia forte influência”.⁴⁷⁸ Ao contrário, no Rio de Janeiro, já mais familiarizado com uma forte presença de atores afro-descendentes sobre os palcos, não era tão difícil imaginar que uma atraente Modinha negra conseguisse achar no público um bom aliado para compartilhar com ela as saudades do sertão e sua aparência agradável.

Em relação à introdução que Benedito faz da Modinha aos seus companheiros sobre o palco e à audiência do Rialto, não pode passar sob silêncio o fato, fundamental, que, nas palavras do *compère*, se a modinha podia ser considerada um tipo de expressão musical tanto brasileira que podia se identificar com a alma desse país, ela representaria também a verdadeira “sensibilidade da nossa raça”. Em outras palavras, através do já conhecido instrumento da utilização da primeira pessoa plural (“nossa”), assistimos a um processo de redimensionamento e apropriação “racial” também de um dos mais populares símbolos da nacionalidade, símbolo que não era normalmente pensado como exclusivamente negro.

Nesse sentido, o que tem a ver então a baianidade entusiasmante da Baiana do quadro anterior com o sentimento sertanejo da Modinha? Tudo. Tudo, quando esses elementos da tradição são considerados ambos dentro de um contexto afro-diaspórico que não essencializa mitologicamente suas origens e que não as territorializa a-historicamente. No máximo, como no caso brasileiro, quando tudo isso acaba sendo considerado dentro de um contexto nacionalista muito forte, pode ser possível um processo de regionalização que, a princípio, não impede contatos e contaminações “felizes” (como diria Gilroy) de práticas simbólicas próprias das populações afro-diaspóricas brasileiras. Ao mesmo tempo, Baiana e Modinha representam elementos de uma tradição que, na visão proposta em cena por De Chocolat, não se colocam *contra* a modernidade e, como afirma Gilroy, se fazem isso, se colocam sempre também *dentro* dela. O passado da tradição não é “perdido”, mas é somente “passado” enquanto parte de uma historicidade que tem suas referências nas “palhoças”, ou seja, no momento da chegada para as terras que iriam constituir o Brasil: é a partir desse passado,

⁴⁷⁸ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, p. 356.

através dele, que foi possível elaborar a configuração cultural própria do brasileiro que, se é cada vez mais negro, tem a necessidade de olhar na modernidade como momento de oportunidade e de realização. O teatro de De Chocolat é obviamente uma prova disso.

Considerando a importância do aspecto da modernidade, se o modelo inspirador das apresentações do Rialto era o modelo parisiense, as personagens criadas e elaboradas pela hábil pena de De Chocolat dificilmente podiam recorrer exclusivamente à tradição popular para dar conta do crescimento tão evidente do negro e de sua raça no contexto internacional. Necessariamente, com a introdução e a apreciação de modas e estilos de vida propriamente modernos e cosmopolitas, a peça tinha que se direcionar rumo ao que a modernidade europeia estava propondo às plateias mais atualizadas. De fato, esse parece o mesmo percurso que De Chocolat seguiu por meio da utilização das capacidades oratórias e da simpatia de Benedito, sempre pessoalmente encarregado em cena de apresentar a Patrício, e por consequência ao público, os novos personagens.

Depois da exibição da Modinha, o encontro sobre o palco com o personagem denominado Elegante é exemplar a esse propósito:

PATRÍCIO: (depois da música entusiasmado) Sim senhor! Na verdade, a modinha reflete toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça.

BENEDITO: Mas não é só. Temos também outras coisas. O pretinho elegante, por exemplo!

ELEGANTE (saindo da palhoça elegantemente vestido, mas com impropriedade. Chapéu à Príncipe de Galles, calça a balão, etc.) *Quem havia de dizer que há pouco tempo nós éramos...*

BENEDITO: *Não recorde, meu amigo, porque recordar é ... sofrer!*

ELEGANTE: *Qual o quê ?!*

PATRÍCIO: *Olhe meu amigo, vá aqui pelo Benedito. Vá por ele!*

ELEGANTE: *Eu quis apenas dizer...*

BENEDITO: *O que nós já sabíamos, o que eu já tinha dito e o que todos já estão fartos de saber. Agora só de pretos, toda a gente os procura, e devido a isso subiu o preço ...*

ELEGANTE: Como a nossa congênere feijoadá...

(...)

ELEGANTE: Bela idéia! Estarei com vocês em toda a linha! (A BENEDITO) Vou dizer-te quem sou, e vou provar-te que te serei útil até...

BENEDITO: Brincando!!

ELEGANTE:

Sou a elegância personificada

Ditador da moda⁴⁷⁹, pessoa educada

⁴⁷⁹ Sem possibilidade de verificar o efetivo conhecimento por parte de De Chocolat da referência latina ou sua vontade de aludir a ela, é impressionante a semelhança entre a maneira pela qual Elegante se descreve e a maneira pela qual Tácito (Públio Caio Cornélio Tácito, 55-120 d.C.), famoso historiador, orador e político romano, nos seus *Annales*, descrevia a figura de Caio Petrónio, provável escritor da comédia *Satyricon* e homem culto, refinado, bem humorado e até libertino que foi um dos poucos amigos íntimos do imperador Nero. Muito

Pelo meu vestir, pelo meu pisar
 Deixo o povo todo sempre a me olhar.
 Com calça-balão, casaco apurado
 Chapéu a “La Roque”, bigode raspado
 Deixo as moças tontas faço um figurão;
 Todo mundo diz que eu sou um Barão
 Sei dançar o “Charleston” da moda
 E frequento as salas de alta moda
 REFRAIN
 Sou um tipo bem à moda
 Hoje aqui chegado para veranear
 E para “flirtar”
 O encanto das pequenas
 Louras e morenas
 Pessoa educada
 Sou o almofada.
 CORO (Black-girls trajando “culotte”, cartola, luvas, etc., etc.):
 É um tipo bem à moda
 Hoje aqui chegado para veranear
 (...) ⁴⁸⁰

O uso da expressão “te serei útil” por parte de Elegante na sua fala com Benedito é muito significativo. Através de sua utilização, se torna claro que a real intenção de De Chocolat era, por meio da peça, a de apresentar sobre o palco uma galeria de personagens negros, mais ou menos engraçados ou divertidos, que, entre folclore, tradição e modernidade, podiam exaltar as diferenças que os caracterizavam, cada um por meio de suas particularidades específicas bem diversificadas e com referências e proveniências variadas. Se até agora vimos que das “palhoças” da Bahia já saíram baianas, negras, mulatas, almofadinhas (como Elegante) e “até doutores”, o palco era o lugar onde era possível a manifestação de todas essas diversidades. Assim, se o título da peça do Rialto lembrava ao público que tudo era preto, ou, de uma forma mais sutil, que tudo, no Brasil, podia ser interpretado como efetivamente preto, De Chocolat pretendia demonstrar que o negro podia se situar e colocar em qualquer situação e lugar. Ele se conotaria de uma maneira diferente em cada uma dessas diversificadas condições, mas continuaria mantendo forte a aproximação com os outros como ele, aproximação que se dava pelo fato de compartilhar a consciência comum de fazer parte da “raça” que, finalmente, estava levantando o interesse geral por parte de muitos e, ao mesmo tempo, conseguia demonstrar seu verdadeiro valor a todos. Ao mesmo tempo, essa galeria de personagens, sobretudo os mais implicados na exaltação de

conhecido pelo seu jeito elegante de se vestir, era conhecido como “*Petronius elegantiae arbiter*”, cuja tradução coincide quase literalmente com a expressão “ditador da moda”, que é a maneira através da qual De Chocolat descreve Elegante na peça. Ver <http://www.romanoimpero.com/2010/09/petronius-arbiter.html> (acessado em 11/12/2014).

⁴⁸⁰ Grifos nossos.

práticas simbólicas tradicionais e folclóricas, abria a possibilidade para a discussão relativa a um consistente redimensionamento do caráter nacional e da própria nacionalidade, redimensionamento suportado pela demonstração de quanto fosse “negro” tudo que poderia ser pensado como verdadeiramente nacional. Um breve trecho de um artigo de um jornal daqueles dias testemunha de como também os jornalistas percebiam a conexão que De Chocolat estava propondo entre a conotação negra de sua peça e a brasilidade: segundo o cronista de *O Paiz*, naquele contexto artístico negro, “só um artista não é preto; é, no entanto, brasileiro. Referimo-nos ao ator Soledade Moreira que compôs um bom tipo de português”⁴⁸¹. Em outras palavras, era evidente que a peça tratava da brasilidade, de uma brasilidade possivelmente conotada pelo elemento negro que dela era parte integrante.

Com a entrada em cena de Elegante e de sua figura ao mesmo tempo engraçada e estilosa, a imersão de “Tudo Preto” e de seus negros (intérpretes e personagens) no cosmopolitismo moderno se tornava total, também com direito à presença de um coro de *black-girls* modernamente arrumadas⁴⁸² e com o suporte de uma encenação que, imaginamos, devia ser particularmente performática para dar conta da fala maliciosamente afetada de Elegante e de seu declarado gosto pelo exibicionismo, dimensão que era um dos constituintes essenciais do estereotipo que ele representava, ou seja, a figura já típica e ambígua do almofadinha. Essa figura, que na dimensão absolutamente moderna da procura obsessiva do que era considerado elegante e à última moda achava sua dimensão favorita, dava a De Chocolat a possibilidade de colocar o negro (personagem e ator) na vanguarda de tudo que era visto como mais moderno: um negro que, mesmo morando no Rio de Janeiro, já tinha a possibilidade de se colocar dentro de um contexto modernamente inspirador e inovador. Com a fundamental diferença que, mais uma vez, confirmava a lógica peculiar que estava á base da escolha dos caracteres negros que eram apresentados em cena: em geral, se o personagem do almofadinha “nacional”, figura bem típica de todas as peças do teatro ligeiro carioca, era sim engraçado, conquistador e sempre à moda, ele era também sempre e constantemente representado no teatro ligeiro como um personagem “branco”, cujas atitudes e comportamentos resultavam sempre e tipicamente muito elitizados. Ao contrário, o

⁴⁸¹ Artigo “Tudo Preto”, *O Paiz*, autor desconhecido, 01/08/1926.

⁴⁸² As temáticas mais frequentemente utilizadas pelos autores revisteiros da época para expressar, ironizar e/ou criticar as características principais da “cidade moderna” configurada como “multidão” urbana eram a sua velocidade, a atitude da mulher moderna (juntamente às inquietações e às inseguranças por ela causadas no homem, também do ponto de vista sexual), a presença da confusão (e até a inversão) relativa aos novos padrões de identidade de gênero, o uso dos entorpecentes, o interesse quase obsessivo para o cinema e suas *stars*, a atividade das *jazz-bands*, a prática do esporte juntamente ao o cuidado com a forma física pessoal e, sobretudo, tudo que era relativo à moda e às suas aparentes loucuras, não somente no âmbito feminino, mas também masculino, GOMES, Tiago de Mello. *Op. cit.*, 2003a, pp. 199-250.

almofadinha proposto por De Chocolat ao seu público do Rialto era bem longe de ser simplesmente só isso: ele era um “pretinho elegante”⁴⁸³.

Mas existe outro imenso “presente” que nos regala a exibição de Elegante através de sua fala e de seu canto. De fato, o diálogo inicial de apresentação recíproca em cena entre ele e Benedito (De Chocolat) é o único momento da peça (pelo menos considerando o texto autoral que chegou até nossas mãos) em que é lembrada a escravidão negra no Brasil e isso é feito de uma forma tocante e absolutamente não superficial apesar das poucas palavras pronunciadas pelos personagens. Sem a necessidade de ser explicitamente citada, a temática da escravidão entrava e saía rapidamente da cena do Rialto em cada sessão de apresentação, mas marcava cada vez definitivamente sua presença sobre o palco e provavelmente também entre o público da plateia por meio do único e forte verbo que era diretamente correlado a ela, ou melhor, diretamente correlado à lembrança desse sofrimento por parte da população negra brasileira: “sofrer”.

Não temos hoje nenhum indício relativo à performance artística desse específico momento da encenação, mas é bom lembrar que a citação dessa palavra, “sofrer”, era colocada exatamente entre dois momentos extremamente prazerosos para um público tão disponível a gozar plenamente do espetáculo como era o público revisteiro, ou seja, o momento do derretimento sentimental nacionalista proposto pelas notas de Modinha e a apresentação engraçada e divertida de Elegante. Imaginamos, assim, que essa palavra, “sofrer”, tinha que ter algum efeito especial e bem particular do ponto de vista da recepção dela por parte de cada um dos espectadores do público que assistia ao espetáculo. De fato, a alusão ao período triste e sombrio da escravidão negra naquele preciso momento da representação não tinha nenhuma outra utilidade na economia da peça senão, justamente, a de caracterizar do ponto de vista emocional e, ousaríamos dizer, constitutivo o conjunto de lembranças que tal palavra comportava na mente de quem estava no teatro.

Outro detalhe desse breve, mas extremamente significativo momento da peça nos intriga particularmente. Se o teatro de revista convencionalmente era o reino das alusões, no caso específico que estamos analisando a alusão chegava paradoxalmente à sua dimensão

⁴⁸³ Para uma breve análise da figura do “almofadinha” no teatro e na literatura brasileira, ver GOMES, Tiago de Mello. *Op. cit.*, pp. 224-233. Por outro lado, em relação aos *Long Tail Blues*, canções de elaboração norte-americana que, a partir do século XIX, apresentavam como figura principal a do personagem de um *dandy* negro, “elegante e hábil, e no geral bastante positivo”, ver LEWIS, Barbara. “Daddy blues: the revolution of the dark dandy”. In: BEAN, HATCH, MC NAMARA (eds.) (sem outros detalhes), 1996, pp. 257-272 *apud* MARTIN, Denis-Constant. “A herança musical da escravidão”. In: *Tempo*. Dossiê Patrimônio e memória da escravidão atlântica: história e política. Vol. 15, n. 29, Niterói, jul.- dez. 2010, p. 22.

máxima, sendo que *as palavras dos personagens aludiam a algo que não era efetivamente dito em nenhum momento, evidentemente porque não era necessário fazer isso, tanta era a “consistência” desse elemento não dito que parecia continuar pairando sobre tudo e sobre todos com sua presença invisível.* Esse “algo” silenciado pairava sobre os atores do conjunto de De Chocolate, sobre todos os personagens criados pela pena do autor baiano, sobre a cor de todos eles e, provavelmente, de muitos dos espectadores da plateia do Rialto. E esse “algo” era a lembrança daquele sofrimento indizível. No teatro ligeiro da década de 1920, também por causa do que definia a especificidade de alguns gêneros como no caso da revista, era extremamente rara a presença de quadros ou situações nas quais era lembrada a experiência cativa do negro brasileiro e, sobretudo, o sofrimento do qual ela foi causa também nas memórias que dela permaneceram. Mas, além dessa última consideração, o fato peculiar que dava originalidade e excepcionalidade a “Tudo Preto” em relação a esse assunto tão delicado era o fato que quem estava atuando utilizando a primeira pessoa singular sobre o palco era justamente um personagem negro, interpretado por um ator também negro que, juntamente a outros colegas negros, encenava músicas e um texto idealizados e escritos por autores negros. Pelo menos nessa ocasião, a cor da pele de quem atuava falando de sofrimento através do uso da primeira pessoa não perdia seu significado nas suas diferentes passagens interpretativas do texto autoral até sua encenação sobre o palco.

Assim como afirma Gilroy em relação ao contexto diaspórico do Atlântico Setentrional, acreditamos que também no pensamento de De Chocolate a experiência de sofrimento e de terror determinada pela escravidão atlântica e pela memória que esse trágico evento criou constituía um fator importante que devia ser sempre considerado⁴⁸⁴. Em “Tudo Preto”, tal memória acabava constituindo um elemento-chave em relação à formação identitária e cultural das populações da afro-diáspora brasileira, um elemento marcante que assumia um papel fundamental, de um lado para a conscientização das configurações culturais dessas populações e, do outro, para suas relações ambíguas e contraditórias com aquela modernidade que, como a figura de Elegante (assim como o próprio De Chocolate) podia bem

⁴⁸⁴ Vale a pena lembrar que De Chocolate, em 1938, idealizou e organizou também a Companhia Negra de Opereta e Revistas por conta da Empresa Luiz Galvão e, com essa companhia, apresentou no Teatro João Caetano a opereta de sua autoria “Algemas quebradas”. A peça de teatro musicada era a história de um conjunto familiar negro que, do tempo da escravidão até a década de 1930, via sua vida encenada sobre o palco de uma maneira que pretendia acentuar a jóia dos momentos felizes através da ironia, mas também representar os momentos de sofrimento e de tristeza através da emoção que a encenação conseguia transmitir. Nesse sentido, a história da brilhante ascensão social da família negra protagonista de “Algemas quebradas” não conseguia esconder o sofrimento em relação ao destino dos parentes e dos amigos que não chegaram a conhecer a liberdade. Produzida em ocasião do quinquagésimo aniversário da Abolição, “Algemas quebradas” teve um sucesso clamoroso de público e de crítica e registrou a presença, entre os espectadores que se emocionaram assistindo a ela, de Getúlio Vargas e de sua família.

testemunhar, era uma parte indissociável de algumas dessas identidades e de suas referências culturais⁴⁸⁵. Nesse sentido, a “identidade diaspórica lúdica”⁴⁸⁶, elemento tão característico da criatividade transnacional do Atlântico Negro, dessa vez tinha a possibilidade de “se encarnar” em uma peça de teatro ligeiro carioca escrita por um autor baiano que, por meio de suas sátiras, suas alusões e suas ironias, ainda demonstrava que “a música e o riso podiam expressar crítica, identidade e consciência das desigualdades raciais vividas desde o tempo da escravidão”.⁴⁸⁷

Como era claro nas palavras pronunciadas por Benedito, as lembranças dessas memórias de sofrimento poderiam ser amenizadas considerando quanto o negro tinha melhorado sua condição em tão poucos anos e era justamente em relação a isso que o negro precisava concentrar seus esforços. Não sabemos se aconteceu por coincidência ou não, mas um jornalista do *Jornal do Brasil* concentrou parte de sua matéria relativa à apresentação de “Tudo Preto” à qual assistiu exatamente sobre a memória dos tempos da escravidão e o “progresso” que, a partir da Abolição, marcou as vidas das pessoas da “raça”:

E, nota curiosa, em meio à variedade cosmopolita da assistência, num camarote, entre duas senhoras elegantes que [ilegível] lhe observavam as impressões, *uma preta velha*, a carapinha feita em pasta de algodão, muito limpa e correta na modéstia do seu vestuário doméstico arregalava para o palco iluminado dois redondos olhinhos de enlevado espanto. Parecia muito idosa e o carinho com que a tratavam lhe revelava logo a personalidade de Babá Velha, esta providência dos lares brasileiros que se vai fazendo dia a dia mais rara. Devia ter sido a ama de várias gerações, tratada familiarmente agora como membro da família e sorria com orgulho entre as suas ‘fias’, como por certo considerava as patroas, num deslumbramento de maravilha. *Talvez tivesse vindo do cativo... era tão velhinha!... talvez tivesse conhecido a senzala, os sambas no terreiro, os cangerês... todas estas coisas que se nos afiguram a nós tão distantes, não lendárias, já, e que foram de ontem no entanto.*

Diante da apoteose de luzes em que se moviam aquelas outras filhas emancipadas de sua raça, abanava a cabeça num sorriso enternecido e

⁴⁸⁵ Em relação a essa consideração e com referência obviamente ao conceito de Atlântico Negro de Paul Gilroy, não sabemos se e quanto seja possível falar propriamente de “dupla consciência” no caso de De Chocolat e de sua produção artística. De qualquer forma, suas experiências europeias, seus conhecimentos e admiração pela modernidade que se expressava sobre os palcos parisienses e seus interesses para tudo que era relacionado com as práticas simbólicas populares brasileiras eram elementos que, como estamos evidenciando, conviviam harmonicamente em sua produção artística. Tentando interpretar o sentido de suas palavras nas entrevistas que chegaram até nós, percebemos o prazer que ele tinha em se demonstrar um artista sofisticado, mas ao mesmo tempo sempre bem brasileiro. Ele não renegava suas ascendências assim como não renegava suas experiências. E, no palco, essa atitude se traduzia no esforço de conciliar os dois aspectos só aparentemente conflitante de tradição e modernidade, aspectos que, ousaríamos dizer, para ele eram os verdadeiros elementos constituintes e diferenciais do negro no Brasil assim como no resto dos territórios da afro-diáspora atlântica.

⁴⁸⁶ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 59.

⁴⁸⁷ ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. In: *Afro-Ásia*, 31, 2004, p. 273.

*irônico, que evidentemente queria dizer: “Desde o meu tempo... como progredimos!...”*⁴⁸⁸

Em “Tudo Preto”, assim como o que era protagonizado por Elegante, vários são outros quadros onde diferentes aspectos e comportamentos considerados “modernos” se tornam o tema central da representação. O que é essencial ressaltar é que não sempre a modernidade e seus aspectos mais marcantes acabavam sendo representados como modelos interessantes a ser seguidos a qualquer custo. Ao contrário, às vezes ela parecia se tornar alvo de críticas sutis que, sempre interpretadas polissemicamente, não impediam absolutamente que a ironia e a diversão tomassem conta da encenação, muitas vezes também através do conhecido suporte proporcionado pela exibição performática sobre o palco de atraentes atrizes. Um exemplo desse tipo é o quadro em que se exaltava a moda estritamente parisiense do uso do “smocking” (*sic*) também por parte das mulheres⁴⁸⁹. Nesse caso, a letra de uma música cantada por duas mulheres e um homem, todos negros e rigorosamente trajando “smocking”, nos informa que

Em Paris a grande moda
Que acaba de surgir
Obriga todas as damas
O smocking vestir (...)
Todas andam de smocking
Em colarinho e gravata
Chapéus à Mazzantini
Bengalas à inglesa
Eis a grande moda
Da mulher francesa
Se se criasse a moda aqui
Zé Povo pensava em vaiar
Mas como veio de Paris
Zé Povo diz pra se imitar.

No quinto quadro do espetáculo, é o caso do diálogo acirrado entre dois simpáticos personagens negros, os cocheiros baianos Porfírio e João, diálogo que é pretensiosamente realista na maneira de se expressar e de falar por parte dos dois personagens, mas que é extremamente irônico e bem significativo nos seus conteúdos. Se o diálogo era basicamente uma animada discussão em relação a quem, entre os dois amigos, é o mais inteligente e o mais disputado pelas mulheres, na realidade a cena representava a perfeita oportunidade para De Chocolat demonstrar a maneira pela qual a paixão pelo cinema estava se tornando uma

⁴⁸⁸ Artigo “Fêmina” de M.E.C., coluna “Notas sociais”, *Jornal do Brasil*, 06/08/1926. Grifos nossos.

⁴⁸⁹ Justamente o fato de vestir de maneira masculina era uma das atitudes que levantavam mais polêmicas na Europa em relação à figura mítica de Josephine Baker.

verdadeira “febre” popular, uma verdadeira paixão à qual todos, realmente todos, também indivíduos humildes como os cocheiros negros protagonistas da encenação, podiam fazer normalmente referência no dia a dia nas suas discussões e nos exemplos que utilizavam. No quadro em questão, todos os trocadilhos e os irônicos apelidos que os dois cocheiros reciprocamente se atribuíam tinham a ver, de um lado, com a pressuposta e criticada sofisticação que o uso de um idioma estrangeiro automaticamente providenciava ao discurso e, do outro, com a alusão a atrizes e atores cinematográficos internacionalmente famosos como o ítalo-americano Rodolfo Valentino, a italiana Francesca Bertini e as norte-americanas Norma Talmadge, Nita Naldi e Mae Murray, todas absolutas *stars* não-negras do cinema. Dessa forma, cosmopolitismo e modernidade, na diversão assim como nos modelos e nos estilos de vida por eles idealizados, se tornavam elementos efetivamente à disposição de todos.⁴⁹⁰

Na peça escrita por De Chocolat, a modernidade e as oportunidades que ela parecia oferecer voltavam triunfalmente a se conjugar com o universo feminino negro no momento da abertura da cortina do terceiro quadro (“Fabricando estrelas”), quando Benedito, “monologando”, admitia que a peça que ele estava organizando só teria sucesso se conseguisse achar uma verdadeira “estrela” para o palco. O encontro casual em cena com a personagem de Dama por parte do *compère* baiano nos dá a possibilidade de conhecer quase de primeira mão (a de um personagem que é um empresário teatral) qual era a importância que o aspecto físico, a beleza e a sensualidade da vedete feminina de um espetáculo assumiam na economia de uma peça ligeira e, do outro lado, o que poderia significar para uma mulher negra estreada escolher a carreira de atriz e conseguir o sucesso sobre os palcos teatrais. De fato, a ascensão social que isso poderia determinar dava também a possibilidade a De Chocolat de voltar a tratar o assunto das cozinheiras que deixavam as patroas sozinhas, justificando a modernidade de uma atitude como esta que, de fato, permitiria também às mulheres negras de se tornarem donas das próprias escolhas e do próprio destino:

BENEDITO (monologando): (...) Olá! Aí vem uma criatura que me parece ser um verdadeiro achado. Pela “pose” ela parece-me um elemento de

⁴⁹⁰ No seu trabalho, Rebeca de Oliveira Pinto interpreta esse quadro como uma irreverente crítica por parte de De Chocolat ao bacharelismo como pressuposta forma de ascensão social que, na realidade, demonstraria sua inutilidade na divertida e fundamentalmente inútil discussão entre os dois personagens, discussão que pretendia definir a diferença entre “cocheiro” e “garagem”, PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolat: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. Dissertação de Mestrado em Educação apresentada à Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2014. Como é possível ver a partir dessa divergência em relação à interpretação da ênfase que De Chocolat queria atribuir a esse quadro da peça, ainda hoje a presença da polissemia revisteira mantém intacto todo seu valor e sua riqueza no momento de uma leitura mais atenta do texto autoral.

destaque da zona de Itapiru, da famosa zona do agrião. (Entra uma dama sobraçando flores e atravessa a cena dengosa, displacentemente despreocupada. Galanteador, tomando-lhe a frente) Boa note, querida! Vai a algum baile?

(...)

BENEDITO (amável): Nada, por vê-la tão interessante, desejava...

DAMA (ofendida): O que? O que pensa o senhor?

BENEDITO (sempre galanteador): Nada, minha bela. Não estou pensando o que tu pensas, o que eu penso ao contrário... Vou dizer-te quem sou, (Deita “pose”) Benedito Bandel Bananzola⁴⁹¹, futuro grande empresário teatral. Ando à procura de uma estrela.

DAMA (esquivando-se com ar de deboche): Deus te guie... para longe!

(...)

DUETO

BENEDITO: Não fujas assim, minha adorada

Quero dizer-te alguma coisa em segredo!

DAMA: Seja breve, pois vou apressada

E de falar com um homem só eu tenho medo.

BENEDITO: Estou formando companhia

E necessito uma estrela arranjar

Não sei se lhe converia...

DAMA: Eu em teatro não pretendo trabalhar

BENEDITO: Se me acompanhar,

Só para o teatro entrar,

Terá tudo que almejar;

DAMA: Não não não! (Benedito toma-lhe a frente)

Faça o favor de me deixar passar!

BENEDITO: Se quiseres, oh! Querida,

Terás vida de invejar.

DAMA: Não não não!

Comigo nada há de arranjar.

BENEDITO: Te darei jóias e ouro em profusão

E tu farás um figurão!

Terás teu retrato nas revistas,

E teu nome bem falado na imprensa.

Tu serás bonita entre as bonitas,

E a legião dos coroneis será imensa.

DAMA: Se promete ser verdade

O que acaba agora mesmo de dizer

Se é para ser celebridade

Desde já conte comigo pode crer

Serei festejada,

E muito mimada!

BENEDITO: Muito ovacionada!

DAMA: Sim sim sim!

⁴⁹¹ A revelação do inteiro nome de Benedito fornece ao De Chocolat autor de revistas a possibilidade de ironizar através de estereótipos ligados aos negros e, ao mesmo tempo, aludir ao nome do famosíssimo empresário brasileiro Jardel Jércolis, muito envolvido naquele período na tentativa de “qualificar” o teatro ligeiro brasileiro através de uma maior presença de quadros e momentos visivamente espetaculares e cuja inspiração principal era o teatro de Paris, lugar onde morou por longo tempo. É possível também notar a presença, de acordo com o gosto da época, da irresistível arte do *couplet* através da tentativa de dar um ulterior efeito cômico ao nome citado por meio da rápida sucessão de fonemas parecidos (“Ben... Ban... Ban...”). De novo, também neste caso, lembramos a grande importância que havia no teatro ligeiro a presença de uma eficaz performance na encenação que, infelizmente, nesse caso, só deixou impalpáveis indícios no texto autoral.

Que bela vida eu irei gozar:
A cantar e a dançar!
BENEDITO: Uma vida de invejar!
DAMA: Sim sim sim!
Serei a primeira entre as primeiras!
BENEDITO: Tu serás a minha estrela festejada,
E a mais falada
Das brasileiras!
(...)

Se, no âmbito da companhia fictícia que Benedito estava formando sobre o palco, a figura da vedete era um elemento essencial, também na realidade do teatro revisteiro de De Chocolat a componente feminina do elenco assumia um papel infinitamente mais importante do reservado à componente masculina. Se as convenções revisteiras, cada vez mais orientadas para transformar as peças em espetáculos esteticamente prazerosos, favoreciam o papel privilegiado das atrizes, o artista baiano em “Tudo Preto” (mas também, em parte, em “Preto e Branco”, como veremos) pareceu acentuar ainda mais a que poderíamos definir de conotação feminina de seu espetáculo que, se não passou despercebida aos olhos de Tarsila Amaral na entrevista que citamos anteriormente, com certeza não podia não ser evidenciada com grande ênfase também pela imprensa teatral carioca. De fato, no que era relativo a discursos sobre o aspecto físico das artistas e suas performances sobre o palco, a imprensa não via a hora de poder publicar notícias e artigos sobre esse tipo de assunto que, sem sombra de dúvida, contribuía ao aumento do número de leitores interessados a ler comentários e considerações sobre a beleza das talentosas atrizes negras⁴⁹².

Já vimos na introdução do nosso trabalho que Tiago de Melo Gomes atribui o crescimento da importância do papel feminino ligado a figuras como a “mulata” e a “baiana” no teatro ligeiro carioca sobretudo ao processo de hipersexualização das personagens femininas e de sua identificação com a nacionalidade, processo que era ligado à maior atenção

⁴⁹² Entre os numerosos artigos que atestavam o fato que grande parte do êxito positivo da peça se devia ao ótimo desempenho da componente feminina do elenco no que era relativo às partes musicadas, vale a pena lembrar o que foi publicado pelo *Jornal do Brasil* (“a vedetta (sic) Dalva Espindola faz com que [ilegível] uma baiana: sua voz é afinada e a dicção correta: o samba que se segue, com o concurso do corpo coral, “Cristo nasceu na Bahia” [na realidade um samba amaxixado], enche a sala de entusiasmo (...). Djanira Aymoré, outra vedetta, canta com voz clara e bonita uma modinha. Moons (sic) Murray, uma americana, apresenta um número exótico, curioso e divertido, o Charabiá africano. (...) Djanira Aymoré alcança enorme sucesso na (...) cançoneta que é bisada e chega-se ao final charlestonico do priemiro ato em que toma parte a estrela de Rosa Negra. (...) perolas Negras chefiada pela estrela Rosa Negra é um número de sucesso e o sucesso dessa artista continua na Jaboticaba afrancesada, cançoneta cantada com graça que teve de repetir”) e o de *O Globo* (“(...) apareceram com uma desenvoltura que não esperávamos Jandira Aymoré, Dalva, Djanira Flora, a excêntrica Miss Mons e, notadamente, Rosa Negra, a mais senhora de si, a mais familiarizada com o público, que cantou e desenvolveu os seus papeis em destaque.”). Ver, respectivamente, artigo “Tudo preto, revista em 2 atos” de Mário Nunes, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926 e artigo “Tudo preto, no Rialto” de Onett, *O Globo*, 02/08/1926.

que era dada aos que o historiador define “corpos afro-diaspóricos” nas suas dimensões de beleza e de capacidades performáticas específicas, perfeitamente relacionadas com as práticas simbólicas populares. Com essas premissas, no caso do espetáculo da Companhia Negra de Revistas é possível imaginar que esses elementos resultassem ainda mais evidentes e exaltados através da exclusiva presença em cena de atrizes negras, fato que poderia também determinar uma maior atenção do público (e também o maior sucesso da peça, se lembramos as palavras de Tarsila Amaral) para as partes mais propriamente performáticas da encenação por parte da componente feminina do elenco.

Na verdade, temos a impressão que a importância atribuída à presença feminina (negra) assuma uma dimensão na encenação proposta por De Chocolat quase estrutural, de alguma forma ampliando assim o sentido da aguda observação de Tiago de Melo Gomes sobre o fenômeno. Nesse sentido, se a maior presença performaticamente feminina em cena podia ser funcional a De Chocolat para propor de uma forma mais eficaz uma reavaliação do nacionalismo brasileiro orientada para uma reconsideração da importância do negro no contexto cultural e social nacional, é também possível interpretar as figuras cênicas da mulata e da negra, as mesmas figuras que saíram antes que todos os outros das palhoças baianas de “Tudo Preto”, não só como duas personagens importantes, mas como a plástica representação dos fundamentais e privilegiados elementos de conexão que, ao mesmo tempo, aproximavam e afastavam no sentido do Atlântico Negro a cultura brasileira de suas territorializadas e essencializadas origens africanas. Em certo sentido, a constatação de estar em presença de um universo prevalentemente feminino e negro assistindo a “Tudo Preto” nos dá a possibilidade de formular a hipótese de que, aos olhos de De Chocolat, *era a mulher negra*, mesmo na multiplicidade de suas diferentes expressões e dimensões, *a melhor e mais indicada representante (e representação) do que era “verdadeiramente” brasileiro enquanto produto favorito e privilegiado da cultura afro-diaspórica desse país nas suas relações, às vezes ambíguas, com a tradição e a modernidade*. Relativamente a tal consideração, pode ser importante destacar a substancial inversão de posições de gênero que essa reflexão sobre a peça de De Chocolat determina em relação à tendência prevalente dos discursos desenvolvidos por parte dos autores negros estudados por Gilroy no seu Atlântico Negro de língua inglesa. De fato, se, em “Tudo Preto”, o elemento feminino representado pelas inúmeras protagonistas que se revezam sobre o palco compõe de uma forma bem evidente o percurso principal através do qual são enfatizadas as diferentes formas através das quais o negro (e, justamente, a negra) brasileiro(s) confirma(m) e reforça(m) sua identidade e sua

brasilidade, ao contrário, a postura de muitos intelectuais negros dos Estados Unidos do começo do século XX analisados por Gilroy se caracterizava basicamente pela “integridade de uma cultura racial acessível mediante uma [forte e, às vezes, ameaçadora] masculinidade idealizada e heróica”.⁴⁹³

Voltando à peça que estamos analisando, se Baiana, com seu requebro, e Modinha, com seu violão, eram negras e brasileiras, perfeitamente situadas em duas das melhores tradições regionais (a baiana e a sertaneja) caras a grande parte dos brasileiros, muitas outras eram as personagens que, em “Tudo Preto”, representavam mulheres também brasileiras que se consideravam tais *enquanto negras e modernas*.

Quase no final da peça, logo antes da apoteose final, no quadro “Banhistas”, Rosa Negra, Dalva Espíndola e as *black-girls* voltavam à cena. Como Patrício antecipava no final do quadro anterior (“Olá! Aproximam-se as banhistas que há pouco na praia, davam a nota do ‘chic’ e da galanteria”), elas entravam em cena cheias de charme e em trajes de banho, prontas para cantar e dançar uma música (de gênero não definido), cuja letra era a seguinte:

Somos as banhistas *delicadas*
Somos *melindrosas* festejadas
O nosso porte é *gentil*
Encantos mil
Temos neste Brasil
REFRAIN
Vivemos sempre a cantar
Na praia a gritar
Oh! Oh!
A nadar
(...)
Saudando o sol
Nós Sol! Sol!
somos as *sereias*
Brincamos nas areias
Nós somos as *catitas*
Banhistas futuristas.⁴⁹⁴

Com certeza esse quadro idealizado por De Chocolat era diretamente inspirado à moda dos banhos de mar muito em voga entre as classes mais abastadas do Rio de Janeiro daqueles anos, especialmente considerando, do ponto de vista da sociabilidade, o forte elemento de

⁴⁹³ GILROY, Paul. *Op. cit.*, 2001, p. 264. Em relação a esse aspecto, ver também, no mesmo texto, pp. 76-77, pp. 142-155 e, no que é relativo às posições mais contraditórias e discordantes próprias de Du Bois, o qual chega a perceber “imagens sucessivas de forma feminina [que] corporificam a harmonia, a mutualidade e a liberdade que podem ser obtidas pela dissolução da individualidade nas marés da identidade racial”, pp. 264-266.

⁴⁹⁴ Grifos nossos.

distinção social que essa nova forma de lazer proporcionava a quem a praticava⁴⁹⁵. Considerando que os adjetivos e os substantivos utilizados na canção eram termos que, normalmente, eram utilizados para indicar comportamentos, atitudes ou até representações simbólicas relacionadas a mulheres não negras (“delicadas”, “melindrosas”, “gentil”, “sereias”), torna-se mais fácil entender como era fortemente inovador e iconoclasta aludir à modernidade através da performance de um grupo de atraentes e jovens banhistas, interpretadas por atrizes negras que, na representação cênica, se divertiam tomando alegremente um banho de mar.

Esse modelo de modernidade ao qual *De Chocolat* fazia recurso de uma forma evidente, possuía uma especificidade própria ao contexto da Capital Federal, um sentido relacionado a uma prática moderna “carioca” que contribuía ainda mais ao enriquecimento dos conteúdos e dos significados da encenação, especialmente no que era relativo ao redimensionamento “negro” dos pressupostos e dos fundamentos da brasilidade do qual já falamos. Um modelo de modernidade como esse, assim como os mais caricaturados em excesso vistos em precedência (o de Elegante, por exemplo), foram sempre usualmente referidos, até aquele momento, ao cotidiano de um mundo geralmente considerado exclusivo da elite branca da sociedade brasileira, ou melhor, carioca. A novidade dada pela escolha de *De Chocolat* de encenar personagens modernos como o do “almofadinha”, seu correspondente feminino da “melindrosa” ou o da “banhista futurista”, um conjunto de personagens que era interpretado por atores ou atrizes negras, dava a possibilidade ao público de atribuir leituras e interpretações múltiplas a quanto estava vendo: se, de um lado, poderia existir a possibilidade de uma leitura irônica e racialmente paródica de um fenômeno e de atitudes que alguns criticariam e rejeitariam (como no exemplo da moda masculina para mulheres, onde a crítica era até explícita no texto autoral), do outro, haveria com certeza alguém do público admitindo que também aquele tipo de modernidade, com suas modas e seu cosmopolitismo acentuado, podia cumprir um papel decisivo relativamente a uma conotação identitária do negro carioca e fazer parte plenamente do seu presente e até do

⁴⁹⁵ B.J. Barickman, em um seu trabalho, trata de forma intrigante a maneira pela qual, no Rio de Janeiro, a partir da década de 1920, “os ‘banhos de sol’ que já caracterizavam o ‘tempo estival’ em Copacabana” se tornaram uma moda, assim como “a cor morena” que eles proporcionavam aos e às banhistas. Para uma análise detalhada da relação entre a “adaptação” do senso comum visual ao novo hábito e as questões da raça e da democracia racial, ver BARICKMAN, B.J.. “Passarão por mestiços’: o bronzamento nas praias cariocas, noções de cor e raça e ideologia racial, 1920-1950”. In: *Afro-Ásia*, 40, Salvador, 2009. Vale a pena assinalar que o artigo de Barickman nos informa que Josephine Baker (ou melhor, sua cor) se tornou, nas páginas dos jornais, um padrão referencial também para as discussões sobre o bronzamento nas praias cariocas (pp. 194-197).

futuro⁴⁹⁶, assim como já o era, pelo menos em parte, um conjunto de manifestações culturais propriamente negras que eram também costumeiramente ligadas à brasilidade.⁴⁹⁷

Outro exemplo que podemos citar é relativo a um quadro do final do primeiro ato da revista, um quadro bailado, “Charleston”, no qual brilhava de forma absoluta a estrela de Rosa Negra, com certeza a atriz mais celebrada e amada do elenco da Companhia Negra de Revistas. Infelizmente, deste quadro não existe vestígio no texto autoral que usamos como referência para a nossa análise, nem possuímos informações relativas à motivação que levou à sua inserção na peça de uma forma tão repentina, ou seja, em um momento qualquer entre a data de aprovação à apresentação da peça por parte da censura e o dia da estreia. Só podemos especular sobre o fato de que a escolha do ritmo frenético da dança que era considerada por antonomásia o símbolo da modernidade e da *vedette* mais importante do conjunto artístico de De Chocolat (“a mais senhora de si, a mais familiarizada com o público”⁴⁹⁸) para interpretá-la podiam constituir uma boa solução para fechar com chave de ouro o primeiro ato e deixar o público entusiasta, reforçando, por meio da consistência de uma atuação performática significativa, a mensagem através da qual se pretendia reconfigurar o sentido da brasilidade e a posição do negro dentro dela⁴⁹⁹. Nesse caso, a escolha de Rosa Negra, o domínio do palco que sua experiência em cena já garantia, sua capacidade comprovada de agradar e de “dialogar” com o público de uma forma divertida e um tipo de performance provavelmente sexualizada que a tornava um símbolo inovador da brasilidade podiam constituir a receita perfeita para articular e agregar plasticamente sobre o palco as capacidades (não só) artísticas do negro brasileiro à ideia de modernidade perfeitamente representada pelos ritmos do charleston.

Assim como o quadro final do primeiro, também o segundo ato da revista, considerado por todos os observadores que assistiram à peça o ato melhor por causa da maior animação com que se expressou um elenco menos emocionado e mais à vontade com o público⁵⁰⁰, viu

⁴⁹⁶ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 322-323.

⁴⁹⁷ Para uma breve discussão, ou melhor, um questionamento relativo ao motivo pelo qual algumas manifestações culturais negra adquiriram o *status* de símbolos nacionais (alguns gêneros musicais, a mistura religiosa, a feijoada, etc.) e outras não, ver GOMES, Tiago de Melo. *Op.cit.*, 2003a, pp. 325-327.

⁴⁹⁸ Artigo de Onett, “Tudo preto, no Rialto”, *O Globo*, 02/08/1926.

⁴⁹⁹ De acordo com Filomena Chiaradia, “todas as “alterações” – cortes, ampliações, deslocamentos, inversões, aproveitamento de quadros e de músicas disponíveis no repertório (teatral e musical) popular – foram entendidas como indícios que nos revelam a presença de um modo de escrever dramaturgico inteiramente calcado em sua própria *performance*. A obra dramaturgica era a sua *performance*, e, sem *performance*, não haveria sequer a possibilidade de sua criação ou caracterização”, CHIARADIA, Filomena. *Op. cit.*, p. 143.

⁵⁰⁰ Artigo (autor não especificado), “A estreia da Companhia Negra no Rialto”, *Correio da Manhã*, 01/08/1926 e artigo de Mário Nunes, “Tudo Preto, revista em 2 atos”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926. Para reforçar ulteriormente nossa impressão sobre a clara imposição “feminina” que De Chocolat pretendeu atribuir a “Tudo

triunfar a figura de Rosa Negra no papel de absoluta estrela da *troupe* de De Chocolat. Entre os números em destaque, no quadro de fantasia “Pérolas Negras”, a atriz (interpretando a personagem de Pérola) e as *black-girls* da companhia celebraram a beleza exterior e interior das mulheres negras por meio de uma encenação particularmente cuidadosa do aspecto coreográfico do bailado, especialmente no que era relativo ao respeito das marcações de cena e da uniformidade e a sincronia dos movimentos das coristas, de modo tal que a atenção do público se concentrasse principalmente na beleza estética do conjunto de artistas sobre o palco e de seus movimentos. A sensação que se há cruzando a leitura do texto de cena com a das rubricas anotadas por De Chocolat é a procura por parte do autor baiano de um tipo de estética que se justificasse exclusivamente através da união harmoniosamente estabelecida entre a parte musicada (uma valsa), os movimentos sincrônicos e uniformes da *vedette* e das coristas negras que a acompanhavam e as palavras cantadas, cuja referência metafórica à riqueza e ao fascínio de um colar de pérolas negras exaltava, ao mesmo tempo, a beleza da mulher negra, mas também sua força e sua vontade para ultrapassar e vencer as dificuldades da vida, suas “magoas” e suas “dores”:

CORO
Somos as pérolas
Luxo e beleza
Das belas damas
Toda a riqueza
PÉROLA
Os poetas já disseram
Em formosa poesia
Que nós somos o reflexo
Das lágrimas de Maria
Dizem que somos geradas
Com pranto magoas e dor
E por isso é mais sublime
Nosso esplendor
Oh! Senhoras e senhoritas
Belas figuras facetas
Ao partirem não se esqueçam⁵⁰¹
Que somos Pérolas Pretas.

Rosa Negra foi também a única protagonista do quadro “Jaboticaba afrancesada” (ou, como reportava o programa exibido pelos jornais, “Mistinguett brasileira”), número que resultou ser um sucesso absoluto tanto que, em ocasião da *première*, foi repetido duas vezes.

Preto”, é importante destacar que o segundo ato da peça foi também o que era mais caracterizado pela presença de “animadas” e aplaudidas performances, das atrizes do conjunto que atuava no Rialto.

⁵⁰¹ Grifos nossos.

Os jornais quiseram enfatizar a “acentuada ironia”⁵⁰² da performance desse quadro e a “graça”⁵⁰³ com a qual a cançoneta que fazia parte do número foi cantada pela talentosa artista negra. Nas rubricas anotadas do texto, De Chocolat foi muito claro em relação à maneira com que Rosa Negra devia se apresentar em cena nesse quadro: ela tinha que atuar como um “tipo de cançonetista francesa numa luxuosa toilette ornada de plumas”. A encenação começava em um fictício palco do teatro de *music-hall* francês onde a admirada *vedette* carioca se exibia exatamente da mesma maneira com que se caracterizavam as apresentações da celeberrima artista francesa Mistinguett⁵⁰⁴ em Paris. Em cena, a maneira de cantar a cançoneta, os movimentos sofisticados e a maneira de se expressar deveriam demonstrar ao público na plateia que, ao contrário das que pareciam ser as evidências, o espetáculo ao qual ele estava assistindo não estava sendo representado em Paris, mas, para a felicidade daquela audiência carioca, em um lugar e em uma situação que tornavam quase “naturalmente” tudo bem mais prazeroso e espetacular:

⁵⁰² Artigo “Tudo preto” (autor não especificado), *O Paiz*, 01/08/1926.

⁵⁰³ Artigo de Mário Nunes, “Tudo Preto, revista em 2 atos”, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926.

⁵⁰⁴ Mistinguett era a estrela da companhia teatral francesa Ba-ta-clan de Madame Rasimi que, como vimos, visitou várias vezes o Brasil apresentando suas revistas de marca tipicamente francesas. Seu sucesso entre o público da Capital Federal foi sempre sensacional, tanto que Barros chega a definir Mistinguett como a “querida estrela dos cariocas”, BARROS, Orlando de. *Op. cit.*, p. 78. A definição de Orlando de Barros até parece um eufemismo considerado o grande entusiasmo que caracterizava todos os artigos que tratavam dela e de suas apresentações artísticas. O que poderíamos definir de “obsessão” é totalmente verificável também na leitura de uma crônica que, em 1923, Benjamim Costallat dedicou à atriz francesa na edição de domingo do *Jornal do Brasil* em ocasião da *tournee* brasileira da Ba-ta-clan. No texto, paradoxalmente, criticando muitas de suas excêntricas atitudes, o intelectual carioca acabava celebrando a figura de Mistinguett e a modernidade que ela fundamentalmente representava: “Só nos faltava de Paris, Mistinguett! Mistinguett está aqui! Temos Paris em casa. (...) Todos nós envelhecemos. Mistinguett não envelheceu. O tempo passou. Mistinguett não o sentiu passar. (...) Essa Sarah Bernhard do ‘music-hall’ tem o segredo da eterna mocidade e da eterna alegria. Há uns quinze anos atrás ela já era o ídolo de Paris, depois da dança dos apaches com Max Dearly. Era eu criança e já a aplaudia. (...) Agora enfim, hoje enfim, nesta pacada cidade de ‘San Sebastián de Rio de Janeiro’ (...), cidade quase respeitável, quase provinciana, as pernas travessas de Mistinguett vêm dar um pontapé nas minhas recordações, reanimando-as, fazendo-as reviver barulhentosamente com música de ‘jazz-bands’, e eu que me acho tão longe e tão diferente daqueles tempos do ‘Moulin Rouge’ e do ‘Casino de Paris’, continuarei a aplaudi-la (...). Tem talento? É bonita? É elegante? Ninguém saberá responder. Ela é apenas (...) extraordinariamente interessante. (...) As celebridades de ‘music-hall’ duram pouco. Gozam alguns meses de sucesso intenso e depois desaparecem. (...) Há vinte anos que Mistinguett resiste ao cartaz. E que cartaz! Ao cartaz maior, mais focalizado, mais em evidência no mundo. Ao cartaz dos teatros menos clássicos, mas mais rendosos de Paris. (...) A guerra que tudo destruiu só não conseguiu destruir uma coisa – a popularidade de Mistinguett! (...) A moda dos cabelos curtos, essas criaturinhas que andam com o pescoço raspado a navalha? Mistinguett! Atitudes displicentes, mão na cintura, pés de lado, mulheres elegantemente magras? Mistinguett! Voz lenta, compassada, arrastada, gemida, ligeiramente rouca? Mistinguett! Sempre Mistinguett. Em toda parte Mistinguett. A moda é Mistinguett. (...) Antes da ‘gigolette’, criada por Mistinguett, não era elegante nem a mulher fumar, nem cruzar as pernas, nem cortar os cabelos, nem colocar as mãos nas ancas... Eram hábitos muito pouco recomendáveis. Hoje tudo isso se faz na alta sociedade. E isso por causa de Mistinguett, que fez o mundo inteiro ficar ‘gigoletado’. (...) Não gritemos. Verifiquemos apenas a fraqueza de tudo o que nos podia ser respeitável e sagrado, diante de uma mulher interessante, dentuça e de voz rouca. Não protestemos. Tiremos apenas o nosso chapéu diante de Mistinguett, a gloriosa antepassada, a alegre avó, da falta de educação deste século!...”, crônica de Benjamim Costallat, “Mistinguett”, *Jornal do Brasil*, 05/08/1923.

CANÇONETISTA (*tipo de cançonetista francesa numa luxuosa toilette ornada de plumas*):

Sou a *Mistinguette brasileira*
A cançonetista festejada;
Cheia de graça, eu sou brejeira:
Sou *jaboticaba afrancesada*
Com esta graça parisiense
Eu faço assim
Sou o que de melhor se pensa
Eu sou a brejeirice enfim!

REFRAIN

Sem muita arte
Mas sempre bela
Vou dos salões
Até a favela!
Canto com graça
Sou de alto lá
(*olhando uma senhora na platéia*)

Pardon Madame

Je suis comme ça.

CANÇONETISTA:

Com este pisar encantador
Com esta boquinha de encantar
Todo o meu gesto é sedutor
A minha elegância é sem par
Dizem que imito as estrangeiras
Não é assim
Tenho a graça das brasileiras
*Tudo é natural em mim.*⁵⁰⁵

Dessa forma, o fechamento da cortina depois do final da cançoneta não indicava somente o final do número e a conclusão da performance artística de Rosa Negra, mas marcava também o momento no qual a própria *vedette* assumia definitivamente sua efetiva identidade e nacionalidade. Ela não só se desvinculava da simples e pouco original imitação de um bem conhecido e celebrado modelo parisiense, mas reivindicava orgulhosamente sua identidade de personagem (e de artista) negra brasileira pretensiosamente sofisticada, mas ao mesmo tempo brejeira, que não renegava suas origens (a favela) e enfatizava a sua graça (sua cor?): é formidável nesse sentido o profundo significado daquele vibrante e paradoxal “*Pardon Madame, je suis comme ça*” provavelmente gritado por Rosa Negra para uma espectadora imaginária na plateia. Essa combinação perfeita de dimensões diferentes fazia de uma personagem (e uma atriz) desse tipo algo único e irresistível para todos os brasileiros. Em relação ao elemento performático, só podemos imaginar o efeito que a ruptura do código teatral relativo ao “respeito da quarta parede” teatral (a imaginária separação entre palco e

⁵⁰⁵ Grifos nossos.

plateia) poderia provocar entre um público entusiasta do que estava vendo e escutando. Nesse sentido, o pedido de desculpa retórico (e provocatório) de Rosa Negra representaria a consagração do fato de que *ela “era” efetivamente daquele jeito porque ela era brasileira enquanto negra*. A reconfiguração do conceito de brasilidade através da afirmação de seus tons mais “negros” proposta por De Chocolat parecia assim achar nesse quadro uma de suas sínteses mais eficazes: era a inspiração estrangeira dos espetáculos teatrais parisienses que fornecia a possibilidade a uma “jaboticaba afrancesada” de demonstrar a verdadeira graça “natural” que a diferenciava de todas as outras mulheres, uma graça que, por meio da sua cor negra, de seus movimentos e de sua elegância, a tornava profundamente brasileira.⁵⁰⁶

Maestro da linguagem e das convenções que dominavam o teatro de revista, De Chocolat conhecia muito bem a exigência de alternar em cena quadros mais alegres e vivazes com quadros mais meditativos, assim como sabia da necessidade freqüente de “quebrar” o tipo de diversão e de atmosfera que um quadro oferecia ao público, sobretudo do ponto de vista musical, por meio da introdução de outro quadro que apresentava um diferente tipo de ritmos ou de coreografias em cena. Assim, a apresentação do quadro “Charabiá africano”⁵⁰⁷ permitia que se passasse de uma forma prazerosa das descrições das “delícias” da moda e da modernidade cosmopolita das quais também os negros como Elegante pretendiam fazer parte para a consideração da importante influência da componente africana sobre tudo que agora podia ser considerado “verdadeiramente brasileiro”. Mesmo sendo um recurso já bastante utilizado em outras peças do teatro de revista, a utilização de um batuque “africano” em cena poderia se tornar uma solução muito eficaz para representar esse conceito, especialmente se a encenação previa também uma dança, um canto e uma performance de uma artista efetivamente negra⁵⁰⁸. E foi justamente isso que De Chocolat fez, escolhendo de propor para a

⁵⁰⁶ A alusão explícita em “Tudo Preto” aos atores da Ba-Ta-Clan de Madame Rasimi se devia muito provavelmente à contemporânea presença no Rio de Janeiro da companhia francesa representando seus espetáculos. Considerando esse discurso tão explícito sobre a relação entre a cor e a identidade nacional, não pode ser esquecido o fato que a mesma companhia francesa da Ba-Ta-Clan foi objeto de grande polêmicas em 1922 por causa da maneira na qual representou em cena um grupo de negros brasileiros durante um espetáculo em Paris (peça que era interpretada por atores negros estrangeiros ou até por *black-faces*), maneira que desagradou alguns jornais brasileiros e que provocou uma carta pública de desculpas e de explicações por parte da proprietária da Ba-Ta-Clan, a própria Madame Rasimi; ver os artigos “Brasil atrocemente injuriado em Paris”, autor não especificado, *O Imparcial*, 05/08/1922 e “Teatro Lírico - Estreia da Companhia do Ba-Ta-Clan – Paris-chic, revista de Roger Ferreol e José de Berys”, autor desconhecido, *Jornal do Brasil*, 06/08/1922.

⁵⁰⁷ “Charabiá africano” era o título do quadro na ficha técnica da revista que apareceu nas páginas de muitos jornais no dia da estreia da peça. Essa ficha tinha especialmente funções de propaganda da própria peça e “convidava” o público a ir ao teatro e aproveitar da diversão evidenciando a sequência de todos os quadros de uma peça (ver anexo). No texto autoral de De Chocolat, não existe nenhum título para essa parte da peça e isso nos faz pensar que o título que apareceu na ficha técnica, “Charabiá africano”, foi uma indicação da última hora por parte da Companhia Negra de Revistas.

⁵⁰⁸ Ver nota 380.

encenação uma atriz negra, presumivelmente idosa e trajada de pele vermelha que, sozinha sobre o palco, interpretaria a personagem de Preta Africana. É necessário notar o cuidado com o qual as anotações de De Chocolat no texto autoral se preocupavam de detalhar as movimentações da intérprete sobre o palco, assim como o tipo de música a ser dançadas e o fato que, contrariamente ao que acontecia normalmente, a personagem Preta Africana se expressava em uma língua não especificada, provavelmente africana, e que, pelo menos essa é a nossa sensação, parecia incorporar na sua sonoridade também um remoto e intrigante (mas não sabemos se e quanto efetivamente buscado) sotaque francês⁵⁰⁹:

BENEDITO (depois da música) [a PATRÍCIO]: Agora verás aquela que produziu os nossos magníficos produtos... *Puro café sem mistura... a nossa Vovó!*

PRETA AFRICANA (entra fazendo piruetas à moda dos pretos da África; canta e dança os seguintes versos em música própria. Um autêntico batuque africano, que no final estiliza, acrescentando-lhe um fado que apenas dança⁵¹⁰):

AFRICANA

Coú coú, heué madú papá heurê

Coú coú, heué madú papá heurê

Ou ou, heué heué, madu papa, heuré

Emim soró soró dara dara

Tunhó oiba borobá

Emim soró soró

Dará dará junhó

Emim sororó dadada

Tunhé oiba borobó

Emim sereré dadada

Emim abo borobó

Allez, allez, o chum amaré

Allez, allez, o chum odê

Allez, allez, o chum maré

Allez, allez ode.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Lembramos que a palavra “charabiá” é um galicismo. Em francês a palavra *charabia* significa “dialetto da região de Auvergne” (dialetto bastante famoso por causa da sua inacessibilidade) e, por extensão, “idioma falado ou escrito que é ou que parece incompreensível porque desconhecido, incorreto ou heteróclito”, ver as definições no Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (Universidade de Nancy – França), <http://www.cnrtl.fr/definition/charabia> (acessado em 23/01/2015). De uma forma geral, era um fato extremamente raro que, no teatro de revista carioca, os atores sobre o palco falassem uma língua que não era o português ou o francês e, se utilizavam palavras ou expressões de outras línguas, era para conotar de uma forma ainda mais eficaz figuras típicas ou caricaturas que estavam interpretando.

⁵¹⁰ A decisão de fazer dançar a uma personagem “africana” um fado por parte de De Chocolat é extremamente intrigante. Esse “fado apenas dançado” representaria de forma delicada a conciliação entre a alma africana e a alma portuguesa do Brasil? Ou, ao contrário, só pretendia trazer uma componente de divertida confusão em um contexto étnico que parecia suficientemente definido? Ou, finalmente, pretendia amenizar uma atmosfera que poderia ser considerada excessivamente primitivista e exótica por parte de alguns espectadores?

⁵¹¹ Grifos nossos.

Mais do que as palavras cantadas ou as danças encenadas por Miss Mons Murray no quadro “Charabiá africano”, performances que infelizmente jamais poderemos recuperar⁵¹², são as duas alusões que Benedito fazia ao seu parceiro de cena em relação à próxima exibição de Preta Africana que atraem o nosso interesse e a nossa curiosidade, além, obviamente, da utilização, que já aprendemos a destacar, da primeira pessoa plural por parte de Benedito. A primeira alusão da qual estamos falando é ao fato que Preta Africana era definida pelo *compère* baiano como a “que produziu os nossos magníficos produtos” (metáfora evidente do que constituiria a cultura negra brasileira no seu conjunto e que reforça a ideia relativa à intenção de um redimensionamento “negro” da brasilidade por parte de De Chocolat), sendo que ela era propriamente um “puro café sem mistura”. Dessa forma, se a África representada pela personagem de Preta Africana simbolizava a pureza, então, implicitamente, aquelas palavras implicavam que a cultura (negra) brasileira deveria ser pensada como “não pura”. Nesse sentido, tem que ser destacada mais uma vez na escritura de De Chocolat a consciência de considerar a cultura nacional como o resultado de uma série de contaminações e influências de práticas simbólicas (das quais provavelmente as de origem africana foram as mais importantes) que se deram *na América*, na destinação final do triste percurso diaspórico atlântico, ou seja, uma configuração cultural eminentemente afro-diaspórica cujas referências (indo além mesmo de uma necessária alegorização teatral) deviam ser sempre pensadas como historicizadas e nunca como essencialmente territorializadas. E essa historicização acabava sendo reforçada justamente pela segunda alusão que pretendemos evidenciar: Preta Africana era também chamada por Benedito de “nossa vovó”. A esse ponto resulta evidente o motivo pelo qual ela não era chamada de “nossa mãe”. A que devia ser considerada a “mãe” de todos eles era “brasileira” e deveria ser colocada e definida legitimamente em terras e com conotações americanas. Mas tentemos analisar de uma forma mais articulada essa questão retomando o texto autoral escrito pelo autor baiano e pulando diretamente na última página dele.

Como todas as peças do teatro de revista, também “Tudo Preto” respeitava plenamente as convenções do gênero teatral ao qual pertencia apresentando, como número final da peça, uma apoteose, ou seja, um quadro exclusivamente cantado e dançado extremamente espetacular onde era prevista a presença sobre o palco de todos os integrantes da companhia e que, de forma geral, se caracterizava pela exaltação e a celebração triunfal de um tema

⁵¹² Entre os poucos comentários sobre a performance, temos o de Mário Nunes, que definiu a interpretação de Miss Mons de “exótica, curiosa e divertida”, artigo “Tudo Preto, revista em 2 atos” de Mário Nunes, *Jornal do Brasil*, 01/08/1926.

específico, quase sempre enfatizando elementos e componentes nacionalistas. Infelizmente, o texto datilografado da peça de De Chocolat que foi entregue à censura policial e que é disponível no Arquivo Nacional de Rio de Janeiro não apresenta nenhuma descrição ou indicação em relação à apoteose de “Tudo Preto”, mas somente seu título: “A Mãe Negra”. Da leitura de um artigo de *O Globo* que comentava a estreia da revista no Rialto conseguimos saber um pouco mais sobre o conteúdo daquele quadro final espetacular: “(...) Tudo Preto, na sua apoteose final, rendeu carinhosa homenagem a José de Patrocínio, a que a plateia se associou com entusiasmo”⁵¹³. Assim, a partir desses escassos indícios é possível imaginar que a apoteose de “Tudo Preto” era dedicada a algum tipo de celebração do negro brasileiro e a sua recente liberdade, provavelmente enfatizando sua importância no processo de constituição da identidade nacional. Se considerarmos válida tal hipótese, não podemos absolutamente esquecer que naquele mesmo ano um dos assuntos que mais ocupavam espaço nos jornais cariocas e paulistas era o relativo à campanha para a construção do monumento à Mãe Preta na Capital Federal segundo a proposta idealizada inicialmente por Cândido dos Campos, proprietário do jornal *A Notícia*.

Como nos lembram Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, a Mãe Preta constituía aquela figura espiritualmente íntegra que, por meio de sua dedicação absoluta e incansável à família brasileira, foi a que mais contribuiu à construção das tradições mais tipicamente nacionais, tornando-se simbolicamente importante também na representação da raça negra como elemento fundamental para a formação da alma do país⁵¹⁴. De fato, o mito literário da Mãe Preta, estritamente associado ao estereótipo do escravo fiel e do “bom escravo”⁵¹⁵, foi utilizado de freqüente nas obras de ficção anteriores à produção literária abolicionista que se expandiu especialmente depois da aprovação da Lei do Ventre Livre. Nesse contexto, tal figura feminina representava, simbolicamente, a fidelidade incondicional e a submissão absoluta ao senhor branco e, na sua negação dos seus atributos raciais e de gênero, se

⁵¹³ Artigo “Tudo preto, no Rialto” de Onett, *O Globo*, 02/08/1926.

⁵¹⁴ SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabrina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 43, 2002, p. 188. Segundo as palavras do próprio Cândido dos Campos, “[a Mãe Preta constitui] talvez a mais comovida evocação de nossa alma; símbolo, na verdade, do ambiente familiar brasileiro, que se formou ao seu influxo, ao influxo do seu exemplo de imensa e heróica dedicação, símbolo de sua própria raça, que dos seus flancos fecundos proveio, e de um passado que já vai esfumando em lenda deliciosa; símbolo, finalmente, dos próprios superiores sentimentos que, com o seu sangue e o seu contato moral, nos transmitiu, para nosso orgulho e nossa felicidade”, Cândido dos Campos, *A Notícia*, 04/05/1926.

⁵¹⁵ Para a versão masculina desse estereótipo não tão monolítica como poderia se imaginar e em um âmbito como o da poesia popular brasileira nas últimas décadas do século XIX e no começo do século XX, ver ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. In: *Afro-Ásia*, 31, 2004.

contrapunha categoricamente a dois outros estereótipos negros, o da “negra imoral” (que se transformaria, a partir das últimas décadas do século XIX, no estereótipo sexualizado e lascivo, mas com maiores possibilidades de inclusão e social, da “mulata”) e o do “negro rebelde”. Popularizada no final da década de 1920 e na década seguinte pelas memórias de muitos autores modernistas e, obviamente, as de Gilberto Freyre, fundamentalmente a Mãe Preta se tornava uma figura extremamente adequada à construção de uma representação positivada da mestiçagem no Pós-Abolição⁵¹⁶.

De acordo com Gomes, a grande e articulada mobilização em favor da construção do monumento em homenagem à Mãe Preta em 1926 foi um elemento importante para a compreensão da maneira com a qual estava sendo elaborada a questão racial e sua relação com a questão da identidade nacional no Brasil da década de 1920. As posições dos que manifestavam sua simpatia e seu apoio à idéia da construção do monumento não eram homogêneas e compactas, já que haveria pelo menos duas visões bem caracterizadas e que se diferenciavam pelas lógicas às quais se inspiravam e aos objetivos que queriam alcançar. De um lado, havia posicionamentos como o de Cândido dos Campos, caracterizados por uma “nostalgia senhorial” que permitia enfrentar as rápidas e substanciais mudanças que a modernidade estava comportando na realidade brasileira através da valorização de tudo que constituía um passado tranquilizador, sem preconceitos, tempo em que o negro teve um papel essencial. Do outro, havia quem identificava na celebração da Mãe Preta um momento mais politicamente marcante enquanto importante ocasião de compensação pela exploração, o sofrimento e a dor da qual foi vítima a raça negra em um contexto claramente marcado pelo preconceito racial⁵¹⁷. Assim, de forma sintética, podemos dizer que se estes pretendiam “recompensar uma raça por séculos de sofrimento”, aqueles queriam “retribuir os ex-escravos por sua abnegação”⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Ver RONCADOR, Sonia. “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, janeiro – junho 2008 e, para uma análise mais articulada e detalhada, especialmente na consideração das significativas figuras da “ama de leite” e da “negra velha”, ver DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

⁵¹⁷ “O que em regra se empregava eram os raciocínios do coração, lamentando-se a sorte dos escravos, descrevendo-lhes os padecimentos, procurando-se assim mover em favor deles a piedade das classes dirigentes. Opunha-se ao utilitarismo interesseiro o sentimentalismo altruístico. Nada mais. Toda gente sabe que, embora pouco intenso e de reflexos sociais relativamente toleráveis, existia, como ainda existe, entre nós, tal ou qual preconceito de raça, visando em especial os descendentes da raça que o cativo vilipendiou após 1888. Já nos manifestamos acerca da felicíssima idéia de se erguer um monumento à mãe preta (*sic*), como símbolo das qualidades memoráveis da raça negra e demonstração do reconhecimento do Brasil a esta raça sofredora”, artigo de Evaristo de Moraes, *Jornal do Brasil*, 14/04/1926.

⁵¹⁸ GOMES, Tiago de Melo. *Op. cit.*, 2003a, pp. 327-336.

Obviamente, considerada a substancial ausência de fontes ou de outros indícios que nos ajudem a conhecer o conteúdo da apoteose e sua encenação além de uma provável celebração da Abolição e dos heróis negros que participaram do movimento abolicionista, é impossível saber de que forma a apoteose de “Tudo Preto” abordou de fato a temática relativa à Mãe Preta, como não é possível saber qual era efetivamente o pensamento de De Chocolat sobre a construção do monumento. A partir desses impedimentos, achamos importante de qualquer forma evidenciar dois elementos que poderiam ajudar no desenvolvimento de posteriores reflexões úteis para os fins da análise que estamos efetuando.

O primeiro elemento é relativo ao título da própria apoteose que, como já visto, é “A Mãe Negra” e não “A Mãe Preta”, que era o nome ao redor do qual se desenvolvia a discussão sobre a oportunidade da construção do monumento na Capital Federal. Essa troca na utilização do adjetivo se repetia também em outros contextos, já que, de frequente, os jornais, nos seus artigos ou nas publicidades que publicavam relativamente à revista representada pelo conjunto de De Chocolat, citavam explicitamente “Mãe Preta” como título da apoteose final. Então, o que estamos evidenciando é simplesmente um erro por parte dos redatores das colunas teatrais dos jornais ou uma distração que De Chocolat (ou de quem, por conta dele, datilografou o texto a ser entregue à censura policial) não percebeu na compilação do texto da sua peça? Ou foi uma troca de adjetivo que, voluntariamente, De Chocolat idealizou para, mais uma vez e de forma irônica, aludir ao nome de sua companhia? Ou, finalmente, estamos considerando um indício que está nos dizendo que, como já vimos na introdução do nosso trabalho, cada vez mais naqueles anos o que era “preto” estava se tornando “negro” quando em jogo estava uma escolha politicamente importante, compartilhada por De Chocolat, em relação a uma mais substancial inclusão social do próprio negro na sociedade brasileira?

O segundo elemento é dado pela tentação de aproximar e comparar, mas ao mesmo tempo relacionar estritamente entre si, as figuras da Mãe Negra (ou Preta) e a da Vovó Africana, a outra personagem, igualmente feminina, que era a protagonista do quadro “Charabiá Africano” e que, como vimos, caracterizava seu número exibindo-se performaticamente ao ritmo de um batuque e ao som de um fado e pronunciando uma série de palavras alusivamente africanas e provavelmente incompreensíveis para muitas pessoas do público que lotava o Rialto. Na sua representação literária, assim como na celebração que dela se fazia em função da ideia da construção do monumento em sua homenagem, a figura da Mãe Preta parecia fazer constantemente alusão a um conjunto de elementos familiares e

tranquilizadores que faziam parte do conhecido e da vivência de cada brasileiro, tanto que tal sensação se concretizava no fato que a própria “existência” da Mãe Preta não podia mais ser separada da representação quase sempre positivada que seu mito já tinha criado e elaborado no curso do tempo. Ao contrário, a representação da Vovó Africana possuía aspectos mais ambíguos e potencialmente desestabilizadores: sua exibida ancestralidade africana, performaticamente representada perfeitamente pelas suas danças frenéticas, pelos seus movimentos e pelas suas palavras em uma língua (não “brasileira”) para muitos desconhecida, acabava distanciando-a e diferenciando-a de uma forma marcante do que podia ser pensado como o resultado final do processo de embranquecimento moral do qual a figura da Mãe Preta foi objeto durante o período necessário para a formação de seu mito. Mito que, de qualquer forma, aos olhos de De Chocolat, no contexto da peça, parecia não poder ser pensado ou imaginado sem a própria Vovó Africana e sem a contribuição de sua (agora) exótica diferença negra. Sem seu “deslocamento” histórico, geográfico e, sobretudo, cultural que se originou a partir dela nunca poderiam ter existido as palhoças das quais, nas terras que se tornariam brasileiras, a Mãe Preta começou sua ação tão necessária para a nação. Exatamente nesse sentido acaba assumindo grande importância o longo e cruel período do cativo: é durante esse período de sacrifício dos filhos negros da Mãe Preta que se torna evidente sua função geradora da brasilidade, função que só o conseguimento de sua liberdade perfeciona e completa permitindo o reconhecimento e a valorização das práticas simbólicas negras por ela representadas.

Parafraseando as palavras de Benedito, poderíamos dizer que a “pureza” negra e africana da Vovó dançante sobre o palco tinha como contraponto a “mistura cultural” fortemente “negra” da brasilidade representada pela Mãe Preta. Assim, nessa “genealogia” exclusiva e significativamente feminina, mas não miticizada em essências e em territorialidades atávicas, o percurso historicamente definido da afro-diáspora visto do ponto de vista de De Chocolat parecia se completar, necessariamente acompanhado pela presença da multiplicidade de personagens negros representados sobre a cena, personagens que, entre tradições não tradicionais e a modernidade cosmopolita, não mediam seus esforços para se caracterizar como negros e como brasileiros. Nessa genealogia, se destacavam pelo grande valor simbólico que as caracterizava, as anônimas “negras” e “mulatas” que, saindo das palhoças baianas foram as primeiras a se afirmar afro-diasporicamente e no contexto do Atlântico Negro como brasileiras. Elas também, obviamente, como todas as grandes

protagonistas da peça de De Chocolat eram mulheres. Elas também, obviamente, eram negras. E baianas, como o próprio De Chocolat.

Preto e Branco

Segunda peça apresentada pela Companhia Negra de Revistas no Teatro Rialto depois do grande sucesso de “Tudo Preto”, “Preto e Branco”⁵¹⁹ se diferenciava de uma forma substancial do tipo de proposta que tinha caracterizado a peça precedente. Mesmo mantendo um título que aludia à questão da cor introduzindo, junto ao elemento cromático do preto, o branco⁵²⁰, o texto autoral de Wladimiro di Roma⁵²¹ não possuía aquela forma de cumplicidade e de intimidade com a comunidade negra que caracterizava praticamente todas as partes dialogadas e musicadas de “Tudo Preto” e que, por exemplo, se explicitava tão felizmente nas palavras dos *compères* Benedito e Patrício através da utilização da primeira pessoa plural (“nós”). Assim, sem uma conotação estética tão específica como a da primeira peça, o texto da peça parecia sobretudo (mas não exclusivamente) ter a intenção de propor ao espectador uma série de virtuosismos artisticamente espetaculares por parte do autor, que, evidentemente,

⁵¹⁹ “Preto e Branco” de Wladimiro di Roma, caixa 41, nº 916 (1926), Arquivos da 2. Delegacia Auxiliar de Polícia – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

⁵²⁰ Um exemplo da presença efetiva na peça da cor branca ou, pelo menos, de uma dimensão que aludia a uma maior luminosidade das encenações, uma presença que amenizava não só do ponto de vista estético a presença dominante do “preto”, se havia no quadro de fantasia (basicamente uma apoteose) que fechava o primeiro ato e que, muito simbolicamente, se intitulava “Tudo branco!”. Nesse quadro, acompanhado por uma luxuosa cenografia que representava uma improvável, mas espetacular paisagem completamente coberta de neve, os atores aproveitavam com entusiasmo da beleza da cena se exibindo em danças e canções. De forma maravilhosamente ambígua, no mesmo quadro, registrava-se a presença muito performática de um grupo de bailarinas chamadas “Negroless Girls”, expressão que poderíamos traduzir como “garotas menos negras”. Esse “apagamento” da cor se deveria ao fato de que elas eram brancas? Ou que o grupo era composto por dançarinas mulatas? Ou que o conjunto era racialmente misturado? Ou ao fato que, metaforicamente, a neve da cenografia acabava embranquecendo também a cor da pele das artistas?

⁵²¹ Não conseguimos achar praticamente nenhuma referência em relação à obra e à vida de Wladimiro di Roma, cujo nome poderia aludir à sua origem ítalo-brasileira (além da referência à capital italiana, particularmente indicativo neste sentido é o uso, no seu nome, da preposição “di” em lugar do português “de”). A única citação que conseguimos achar relativamente ao nome do autor da peça “Preto e branco” está no catálogo da S.B.A.T. (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em relação à autoria da comédia “Nada como dinheiro” de 1929 (documento n. 2063). Ver o site <http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=bs&pr=sbat_pr&db=sbat_db&ssnew&disp=card&use=pn&arg=wladimiro%20di%20roma>, acessado em 08/06/2012. Nepomuceno, na bibliografia de seu trabalho, atribui a Wladimiro di Roma a autoria das peças “O globo”, “Olha o papão” e “Os pescadores de dotes”, NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006. Vale a pena notar que, na capa do texto de “Preto e branco” que foi entregue à censura policial, além da descrição da peça (tratava-se de um “original” em dois atos, 18 quadros e 2 apoteoses) ao lado do nome do autor era especificado, entre parenteses, que ele fazia parte “da S.B.A.T.”, quase uma forma de garantia (também em relação à moralidade dos assuntos tratados na peça) para um autor provavelmente ainda não muito conhecido.

para cumprir essa tarefa, devia se apoiar e confiar de uma forma substancial nas capacidades artísticas, técnicas e cenográficas de Jaime Silva. Por meio da presença de quadros em que prevalecia um conjunto de situações como *flirts* ou incompreensões amorosas entre os personagens alternativamente a quadros mais puramente musicais e visuais, o que parecia caracterizar principalmente “Preto e Branco” era a sua proposta de uma forma de entretenimento espetacular onde as músicas, as danças e os números apresentados em cena resultavam mais orientados a exaltar a aparência das situações mais do que seu conteúdo. A ausência de qualquer tipo de enredo e de ligação entre os quadros era compensada pelo aparecimento esporádico em cena de um personagem denominado oportunamente de Curioso e interpretado por De Chocolat que, ao longo da peça, enfrentava situações extremamente diversificadas e fundamentalmente improváveis⁵²².

Mesmo nesse contexto, havia algumas partes da peça que se caracterizavam, de um lado, pela presença de temáticas mais propriamente “negras” ou que se relacionavam com a posição social do negro na sociedade carioca e, do outro, por um tipo de escrita do texto (diálogos, tipo de humor, recursos metafóricos, abordagem inovadora de temáticas em geral não muito originais, etc.) que lembrava fortemente a maneira típica de De Chocolat⁵²³. Ao

⁵²² Veneziano descreve o esforço com o qual as revistas e seus autores deviam lidar com o desaparecimento do enredo na estrutura das peças, redimensionando de alguma forma o equilíbrio entre todos os elementos do gênero: “Liberados das peripécias cerebrais para urdirem um enredo e uma situação-chave desencadeadores da ação revisteira, os bons autores continuavam sendo indispensáveis. Pois a atualidade, a crítica política, a sátira, o humor, os quais, enquanto houvesse bom Teatro de Revista, não abandonariam nossos palcos, exigiam habilidade e eficiência (*sic*) na confecção dos esquetes, das rábulas e dos monólogos, a parte textual da revista”. VENEZIANO, Neyde. *Op. cit.*, 1996, p. 92.

⁵²³ Não é possível comprovar a intervenção ou a influência direta por parte de De Chocolat na escritura dos monólogos e dos diálogos de “Preto e Branco”, também os nos quais a ironia se dava principalmente por meio de jogos de palavras e da técnica do *couplet*, características que, como já sabemos, eram perfeitamente dominadas pelo artista baiano. De Chocolat prestava uma grandíssima atenção a todos os aspectos relativos às autorias das peças, especialmente quando a escritura dessas implicava com a presença de quatro mãos na fase de elaboração e de escritura dos quadros. Podemos confirmar esse fato a partir de um episódio que aconteceu depois da ruptura da Companhia Negra de Revistas e que viu uma troca de acusações por meio de cartas enviadas aos jornais que foram sucessivamente publicadas entre o próprio De Chocolat e Pacheco Filho, outro autor negro, com o qual o baiano escreveu uma peça que deveria ser apresentada depois de “Preto e Branco”, peça cujo título era “Carvão Nacional”. Reivindicando seus direitos de autoria e listando com maniacal precisão todos os quadros e as ideias pertencentes a ele, a carta de De Chocolat, além de derrotar de forma inequívoca as pretensões de Pacheco Filho, demonstrava o cuidado com que cada conexão entre ideias, cenografia e encenação e cada menor detalhe da atuação eram continuamente estudados e revistos pelo autor baiano, ver “Carta” de Pacheco Filho, *A Manhã*, 16/10/1926 e carta “O Carvão Nacional” de De Chocolat, *A Manhã*, 19/10/1926. Esse episódio que acabamos de descrever parece assim garantir a efetiva autoria de Wladimiro di Roma da peça que estava sendo apresentada no Rialto, já que não achamos nenhuma alusão por parte de De Chocolat em relação a suas possíveis influências sobre o trabalho de Wladimiro di Roma. De qualquer forma e mesmo sem algum suporte probatório, quadros de “Preto e Branco” como o seguinte (um trecho do quadro “Casa sossegada”, onde a personagem de Neurastênica, uma mulher muito complexada – interpretada por Jandira Aymoré - não consegue conter suas patologias nervosas, em uma representação de uma situação tipicamente moderna, onde a consideração de doenças nervosas e da possível presença da histeria se tornavam assuntos importantes e cada vez mais discutidos) dificilmente parecem não se inspirar ao tipo de escritura que fez a fortuna do artista baiano:
“[Mulher] NEURASTÊNICA:

mesmo tempo, havia também quadros que, descrevendo situações particulares ou irônicas consideradas de pontos de vista inusuais e inovadores, viam como protagonistas atores negros que interpretavam papéis já totalmente estereotipados que, no respeito das convenções do teatro ligeiro da época, só deveriam ser interpretados por atores brancos.

A nova peça apresentava no seu elenco um número bastante elevado de atores não negros que estreavam naquela ocasião na Companhia Negra de Revistas (por exemplo, entre eles, pode ser citada a esposa de Jaime Silva) e isso determinou, pelo que compete a nossa pesquisa, a necessidade de definir da melhor forma possível “a cor” dos atores que interpretavam determinados personagens sobre o palco, sobretudo lembrando que, na peça precedente, somente um ator, Soledade Moreira, era considerado branco. Fazendo recurso às fichas técnicas das duas peças publicadas pelos jornais⁵²⁴ (fichas que, de forma quase sistemática indicavam os nomes das personagens que se sucediam sobre o palco e os nomes dos respectivos intérpretes), conseguimos individuar em “Preto e Branco” os atores que, com razoável certeza, podiam ser considerados não brancos por causa da sua precedente participação em “Tudo Preto” e avaliar quais personagens foram reservados à interpretação por parte de atores negros nesta segunda peça. Uma ajuda neste sentido foi também fornecida pela parte iconográfica do livro de Orlando de Barros, cujas fotos de alguns dos atores que integravam a Companhia Negra de Revistas nos simplificaram de forma importante a solução dessa tarefa.

Os dois primeiros quadros de “Preto e Branco” se intitulavam, respectivamente, “Mineiras” e “Na entranha da terra” e descreviam as peripécias de um personagem, Curioso (interpretado por De Chocolat), que, entrado numa mina e caído por causa de um acidente nas entranhas da terra, tentava voltar ao ar livre com alguns minerais de valor que pudessem recompensá-lo do susto e do tempo perdido nesta surreal aventura. Nos vários diálogos e músicas que compunham os dois quadros, logo é possível perceber que o verdadeiro protagonista, entre as outras alegorias que deveriam representar os metais presentes na riquíssima realidade geológica brasileira, era, de fato, a personagem de Carvão Nacional. Se tal alegoria, evidentemente, por causa da alusão à cor, representava implicitamente também o negro brasileiro, um fato importante que deve ser evidenciado é que esse nome, Carvão Nacional, devia ser também o título da terceira peça (dessa vez de autoria do próprio De

Sou muito astênica/ E neuropática/ Bem neurastênica/ Mui sintomática/ Toda splênica/ Pois a ciática/ Mais ecumênica/ Faz-me grasnática./ Faço ginástica/ Com a balística/ Nesta plástica/ Característica/ Que assim elástica/ E cabalística/ E bem fantástica/ E antiflogista.”

⁵²⁴ Ver anexo.

Chocolat e de Pacheco Filho) que estava sendo elaborada para ser apresentada pela Companhia Negra de Revistas no teatro Rialto⁵²⁵, fato que teria acontecido se a saída agitada e polêmica do artista baiano do conjunto e a contemporânea excursão da Companhia para São Paulo não tivessem modificado completamente o curso dos eventos imaginados.

Vamos agora para a cena. Ainda com as cortinas fechadas, o primeiro quadro começava com o corpo de “ensemblistas” que, exibindo-se, se propunha ao público representando um grupo de mineiras atraentes à procura, através de seu irresistível “olhar encantador”, do tanto procurado carvão nacional:

AS MINEIRAS:

As mineiras

Bem faceiras

Aqui vamos, sem demorar

Mui ligeiras

E lampeiras

Carvão nacional cavar.

As primeiras,

Feiticeiras,

São de tal mister tratar

Que são mesmo de encantar

Com a picareta assim na mão,

E este lindo olhar pesquisador,

Somos, podem crer, e sem questão

As cavouqueiras ideais do amor!

UMA MINEIRA (destacando-se):

Para uma mina explorar

Seja de prata ou de carvão

Melhor não poderão achar

Do que a mineira que vendo estão

Com a picareta assim na mão

E este lindo olhar pesquisador

Sou, podem crer, sem questão

A cavouqueira ideal do amor.

A partir da leitura dos jornais e das crônicas teatrais não sabemos a cor das artistas que integravam o “corpo de ensemblistas” mineiras, nem podemos deduzir nada relativamente a uma sua possível heterogeneidade cromática, assim como nada é possível saber em relação a todos esses elementos depois da leitura do texto autoral. O foco da encenação com muita

⁵²⁵ O próprio De Chocolat, entrevistado por um repórter no Rialto, em relação aos boatos que circulavam sobre a existência da nova peça, afirmou o seguinte: “Meu amigo, o Pacheco Filho está aí para lhe dizer o que tem sido as carreiras para se levantar o ‘Carvão Nacional’... Tem sido uma corrida louca por causa do meu amigo e sócio capitalista Jaime Silva... O mestre da cenografia brasileira já tem quase prontos todos os cenários da nossa revista que, no gênero ligeiro, agradecerá com certeza... (...) A novidade do ‘Carvão Nacional’ é a música escrita especialmente por um estreado, o maestro Alfredo Barbosa. E nada mais lhe posso dizer, por ora”, artigo “Carvão Nacional – Palestra com De Chocolat”, autor não especificado, *Correio da Manhã*, 14/09/1926. Ver também a primeira parte da nota anterior.

probabilidade era a beleza e o encantamento provocado pelos corpos femininos que dançavam e cantavam sobre o palco, celebrando o amor em todas suas nuances mais erotizadas. Dessa forma, a interpretação por parte da componente feminina do elenco continuava sendo, pelo menos nesse quadro, a componente novamente privilegiada pelo autor na encenação da peça, mas a conotação pela qual essa performance deveria se caracterizar, pelo menos temporariamente, parecia ter mudado sua natureza, não procurando mais uma explicitação performática do fator racial como seu principal elemento de identificação.

De repente, no quadro seguinte, Curioso, depois de uma queda espetacular dentro de um profundo buraco de uma mina que ele estava explorando, despertava meio machucado na presença da corte de um reino subterrâneo e de sua rainha, Entranha da Terra, que, mesmo se zangada pela invasão inesperada por parte daquele desconhecido e também pelas contínuas perguntas do estranho e curioso visitante, acabava apresentando a ele seus filhos que eram todos os metais mais nobres e preciosos. Dessa forma, Curioso era introduzido, junto ao espectadora plateia ao conhecimento da figura de Carvão Nacional:

ENTRANHA DA TERRA e SEUS FILHOS:

Eis aqui os variados metais
Das entranhas da terra nascidos
Somos fascinantes, gentis, ideais
Pela humanidade apetecidos
Ferro, aço, ouro e platina
Somos de raríssimo valor
Filhos nós somos desta mina
Cheios de mistérios e resplendor.

(...)

ENTRANHA DA TERRA (estremecendo): Alguém tenta romper o meu corpo: sinto umas picadas estranhas. Qual o temerário que tenta profanar-me?

INUNDAÇÃO: Corro ao meu posto e se alguém se atrever a tanto lanço-me em cima e ai deles, sufoco-os (saindo de cena).

(Ao fundo desloca-se um grande bloco de pedra, deixando aparecer um personagem que vem para a cena agitado, agarrando-se à ENTRANHA).

CURIOSO: Quem é esse marmanjo?

ENTRANHA DA TERRA: Um dos meus filhos: o Carvão Nacional.

CURIOSO: *Mas por que é que ele está tão apavorado?*

CARVÃO: *É porque querem me levar ao sacrifício!*

CURIOSO: Sacrifício. Essa é boa! E por quê?

CARVÃO: *Porque dizem que nego meu auxílio ao Progresso, recusando deixar-me queimar nas fornalhas.*

CURIOSO: Mas isso não é motivo bastante para...

CARVÃO: Não é motivo, mas que querem?

Por todos o ouro negro sou chamado

Pois que sou o Carvão Nacional

Já sou proclamado

Ao estrangeiro igual

Filho de um solo bem falado
Tenho nome bem cotado
Pelo mundo sou querido
Bruto ou moído
Pedra ou coke
Dou toque
Tenho brilho
Ideal e divinal
Sou o Carvão Nacional
*Sendo ao estrangeiro sempre igual.*⁵²⁶

Em um contexto cênico espetacular que representava a imponência de uma corte e que previa a presença sobre o palco de numerosas alegorias e vários deslocamentos em cena dos personagens, na apresentação que o personagem de Carvão Nacional fazia de si a questão racial acabava se ligando estritamente às temáticas sociais relacionadas com o lugar ocupado pelo negro na sociedade brasileira do Pós-Abolição e seus direitos claramente desrespeitados. Pela primeira vez nas peças apresentadas pela Companhia Negra de Revistas o assunto central de um quadro era a descrição da discriminação e da exclusão que a população negra sofria no âmbito do mercado do trabalho. Através da feliz aproximação metafórica entre o personagem de Carvão Nacional e a expressão “queimar nas fornalhas”, termos que aludiam à industrialização da economia e a um sistema capitalista cada vez mais caracterizado pela sua cruel eficiência⁵²⁷, o autor da peça conseguia assim introduzir uma reflexão sobre a difícil situação enfrentada no mercado do trabalho por parte do negro brasileiro que, mesmo sendo filho “de um solo bem falado” e se proclamando com convicção absolutamente igual nas suas capacidades físicas e intelectuais ao imigrante estrangeiro (provavelmente representado pelos outros valiosos metais em cena), se sentia por ele preterido. De acordo com o discurso nacionalista de Carvão Nacional, o que estava acontecendo no Brasil era o verdadeiro sacrifício de uma das maiores riquezas brasileiras, ou seja, sua população negra, constantemente discriminada e lesada nos seus fundamentais direitos.

Se nesse caso também havia a afirmação de uma narrativa que suportava a brasilidade e suas riquezas por meio da presença negra no país, a recusa por parte do protagonista a se sujeitar ao ambíguo “Progresso” constituía um elemento inovador e intrigante. De um lado, o

⁵²⁶ Grifos nossos.

⁵²⁷ Também Nirlene Nepomuceno individua nessa temática a questão principal do diálogo, afirmando que “os negantes negros estavam dispostos a resistir e não se deixarem queimar ou consumir nas jornadas exaustivas das ‘fornalhas’ surgidas com a nova ordem econômica. No diálogo, mais uma vez, fica latente o confronto entre os que forjaram trabalhos não fabris como alternativas de vida frente aos que procuravam disciplinar corpos para a rotina industrial”, NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006, p. 108.

“Progresso” poderia representar a modernidade do ponto de vista econômico, a modernização e o avanço de um sistema capitalista cada vez mais presente, mas, do outro de uma forma mais sutil, poderia também ser uma referência à costumeira visão evolucionista da parte final do século XIX, visão segundo a qual era clara a oposição entre a civilização e a selvageria (e o conseqüente atraso) das populações consideradas menos desenvolvidas. O que nos parece, em contraponto ao que é afirmado por Nepomuceno⁵²⁸, é que Carvão Nacional, por meio de suas palavras, não pretendia tanto demonstrar uma atitude de resistência (que, de qualquer forma, obviamente estava presente) ao tipo de exploração que estava se tornando evidente e explícita, mas queria reivindicar com força suas potencialidades, suas qualidades e seus direitos desrespeitados. Em outras palavras, fora da construção alegórica da encenação, a mensagem proposta era que o negro (brasileiro) pretendia ser reconhecido e se afirmar já a partir desse reconhecimento. A forma quase desesperada com a qual se expressava essa reivindicação através das palavras do personagem de Carvão Nacional parecia se concentrar emblematicamente naquele adjetivo que descrevia no texto autoral a atitude com a qual Benedito Jesus, o ator que interpretava Carvão Nacional, deveria expressar sobre o palco seus sentimentos: ele tinha que aparecer “apavorado”, provavelmente por causa do medo do incipiente sacrifício ao qual toda a população negra brasileira, trabalhadora como o personagem da peça, parecia estar sendo encaminhada por parte das elites nacionais. Como é fácil entender, se o primeiro quadro da peça dava a impressão ao espectador de assistir quase a uma comédia alegoricamente amorosa e de tom leve, o quadro sucessivo mudava completamente o tom do discurso, tratando, dessa vez de uma forma nem tanto irônica, de conteúdos políticos e da afirmação de direitos importantes, expressando de forma manifesta uma grave denúncia de tipo social: mais uma vez, também neste caso confirmava-se na prática da encenação da peça a exigência da alternância emotiva entre os quadros de uma representação revisteira no respeito de seus códigos e suas convenções.

O tema da modernidade (representada desta vez pelos caprichos das modas bizarras e efêmeras e pelas danças desenfreadas como o *charleston*) e de seu relacionamento ambíguo com as tradições, depois de ter sido tratado em “Tudo Preto”, voltou a ser o assunto principal no quadro “Novo... antigo” (ou “O novo antigo”) na nova peça. Nesse quadro, o público podia assistir a um diálogo entre Curioso e uma série de outros personagens populares que eram caracterizados como negros por causa de sua estereotipada maneira de falar e pela paixão pelo maxixe que todos manifestavam de uma maneira entusiasta, paixão que até achava seu

⁵²⁸ Ver nota precedente.

respaldo nos apelidos de alguns deles (por exemplo a personagem de Chica Perna Inchada, interpretada por Abelar Ribeiro):

CURIOSO: A tal moda é caprichosa... A moda é como as pessoas ingratas, insensatas. Já em 1830, usavam-se esses brincos carrapetas que com a evolução desapareceram como ridículos. No entanto em pleno 1926, *Dona Moda, a leviana de todos os tempos, exhibe-los como novidades*. É o novo antigo, uma espécie de belo horrível. Mas o que querem? – é moda – Até as danças. *Todas as danças modernas são antigas, ou quando não sejam são copiadas das antigas. O Charleston, por exemplo, é um bocado da nossa capoeira, misturada com um pouco de “fandanguassú” e uns “pozes” do batuque africano. Quem a dança dá a idéia perfeita dos meus vovôs quando dançavam a dança da chegada do santo à cabeça*. E dizem que o mundo progride...

(Vendo Malaquias entrar com Chica Perna Inchada).

(...)

CURIOSO: Mas Malaquias, chegaste a tempo. Ainda há pouco eu comentava o valor das danças falando sobre o Charleston.

MODA: Qual Charleston, qual nada. A melhor dança do mundo é a nossa, não é verdade Chica?

CHICA: Não se “discóte”. Tudo que é nosso tem que ser superior aos dos outros.

Não há nada melhor neste mundo

Que um maxixe bem dançado.

Ele é belo, ele é feio, ele é jocundo

É gostoso que é danado.

MODA: A todos ele consola

Mesmo nas portas da morte

Pois de um velho faz ficar um forte.

AMBOS: Quem mexe, remexe

Por si se consolar.

CHICA: Porem não se mexe

Senão perde a bola.

MODA: E quem for idoso

Que as pernas capriche.

CHICA: Num passo manhoso

Deste bom maxixe.

MODA: Quando a dama é cavalheira

E que o pé sabe arrastar

Só se finge que passa a dançar.

CHICA: Com o passo miudinho

Só mexendo com a cintura

Seja branco ou seja preto

Logo perde a compostura.

AMBOS: Quem mexe... (dançam maxixe).

No diálogo, as tradições são consideradas a verdadeira matriz de tudo que é considerado moderno, sendo a modernidade fundamentalmente vista como uma modificação superficial do que já tinha sido criado em um passado recente e historicamente definido que, por sua vez, se tornava celebrado, especialmente no que era relativo à exaltação das práticas

nacionais e, finalmente, da própria nação: de novo, as referências não eram relativas a atávicos ancestrais ultramarinos, mas aos “vovôs” dos interlocutores e às suas práticas simbólicas. Nesse caso específico, é interessante evidenciar a utilização do adjetivo “nosso” em um sentido claramente polissêmico: ao mesmo tempo, tal adjetivo possui o sentido de pertencimento nacional e de referencial étnico relativo à população negra. Em outras palavras, como em “Tudo Preto”, estamos novamente assistindo à presença de tradições não tradicionais, tradições que não pretendem exaltar sua superioridade em relação à modernidade se contrapondo de maneira frontal a ela; ao contrário, elas rompem com seus sentidos mais ancestrais e pré-modernos e acabam definindo e se abrindo às dinâmicas de trocas, deslocamentos e contaminações próprias do Atlântico Negro, dessa vez numa dimensão norte-sul especificamente americana, dimensão representada pelo eixo ideal constituído pelas influências recíprocas entre o charleston e o maxixe.

De uma forma geral, muitos dos quadros da peça de Wladimiro di Roma pretendiam se caracterizar pela vontade por parte do autor de dar graça e ironia a situações que permitiriam ao público se divertir, mas isso se dava através de uma escolha estética bastante diferente da praticada por De Chocolat na peça anterior. Metaforicamente, é como se as situações representadas nos quadros e os contrapontos entre diálogos e músicas tivessem perdidos em parte aquela carregada e característica (e vencedora, considerados os resultados finais) “cor negra” da encenação de “Tudo Preto”. Em “Preto e Branco”, a tentativa era a de propor uma encenação mais espetacular e com soluções originais para a apresentação de estereótipos já consagrados, mas esse tipo de estética parecia não prever a preponderância de uma cor específica como sua dimensão privilegiada. Provavelmente um exemplo pode esclarecer de uma forma melhor o que estamos tentando dizer. No quinto quadro do primeiro ato (“Melo, melinho, meloso”), assistimos à transformação de Curioso em uma abelha, inseto cujas características davam ao personagem interpretado por De Chocolat a possibilidade de satisfazer ainda mais (e de uma forma bem mais agradável) sua enorme curiosidade através da visão particular que lhe era proporcionada pelo voo. Depois de ter visitado um cortiço, Curioso encontrava uma personagem bem original:

CURIOSO: Que bela ideia tive em visitar os cortiços! Só assim chucei cada favo que era uma beleza! Em compensação fiquei todo... meloso.

MELOSO (tipo afeminado, porém sem exagero... entrando): precisa de mim? Eis-me às suas ordens.

CURIOSO (a parte): Sai, marimbondo! (A MELOSO) Quem diabo é você?

MELOSO: Quem sou? Ouça, meu santo:

Quando apareço assim dengoso

Meloso, meloso
 Todo empoado e com carmim
 Assim, assim...
 Gritam pra mim, maldoso
 Meloso! Meloso!
 (com denguiques, requebrando-se)
 O meu andar de periquito
 De caranguejo e de mosquito
 Tem certo quê de exquisito
 A sacudir-me assim sestroso
 Não me amarrote o vestido,
 Que eu fico um tanto aborrecido,
 Assim tal qual aqui me vês
 Eu durmo às vezes na xadrez
 Quando eu passo numa praça
 Meloso meloso
 É este requebro tão brejeiro
 Faceiro! Faceiro!
 Ouço gritar com certa graça
 Meloso! Meloso!
 O meu olhar extraviado
 Tem açúcar e tem melado
 É mesmo um favo adocicado
 Quando o fito assim dengoso.
 CURIOSO (vendo-o sair): Ah! Grande malandro! Se eu fosse troço nesta terra te mostraria com quantos paus se fazem (sic) uma canoa. Não brincarias comigo. Ora a coisa ruim! Isto até parece brinquedos de crianças, mas cá com o Dégas não pega nada! Não gosto de brincadeiras... Brincadeiras com alguma pequena bonita caso ela brincasse assim de leve como... eu brinco já... Mas com marmanjos?...⁵²⁹

Evidentemente, a maneira através da qual a peça “Preto e Branco” introduzia a figura estereotipada do almofadinha era radicalmente diferente da maneira com que foi representada a figura de Elegante na revista anterior. Meloso, de fato, perdia qualquer tipo de conotação negra e, através dele, não existiam mais referências explícitas ou implícitas ao período da escravidão, esse passado triste e comum a muitos dos brasileiros de descendência aficana. A maneira de Meloso de se expressar e o seu jeito de ser só se relacionavam com a maneira pela qual ele andava e se movimentava, chegando também a um tipo de afetação acentuada que, imaginamos (sobretudo interpretando as últimas palavras que Curioso dizia a si mesmo e ao público da platéia antes de sair da cena), devia caracterizar mais o personagem do ponto de

⁵²⁹ Somente no último quadro da peça, “Bom souvenir”, o que antecedia a apoteose final explicitamente nacionalista nos seus tons patrióticos, o personagem de Curioso acharia a “pequena bonita” que tanto desejava. Ela encarnava-se na alegoria chamada de Jogo Franco (interpretada por Jandira Aymoré) e que representava as belezas e os prazeres dos *flirts* e das paqueras tanto à moda em todos os lugares da cidade: “JOGO FRANCO: Na Avenida banco o meu jogo/ No Leme, na Tijuca, no Leblon/ De Cascadura a Botafogo/ Sou um joguinho bem bom./ No Bond, no Cine e na rua/ Qualquer outro desbanco;/ Vestida assim quase nua/ Eu sou bem um jogo franco!”. Vale a pena evidenciar que esse era um dos poquíssimos quadros em que citavam-se explicitamente as atrações corporais e desejadas das artistas e isso acontecia justamente por meio das palavras de Jandira Aymoré, artista bastante conhecida pela sua beleza e pelo seu charme.

vista da questão de gênero do que do ponto de vista racial. Através das divertidas palavras de Meloso, desaparecia qualquer tipo de menção à nacionalidade e à modernidade, e, por contraponto, também à tradição: contrariamente ao que caracterizava a figura de Elegante, Meloso não demonstrava a consciência de constituir, a partir de sua própria presença, um elemento através do qual a ambiguidade da modernidade poderia se afirmar e, se adequadamente explorada, até constituir uma oportunidade interessante de expressão para o negro brasileiro. Fundamentalmente, Meloso parecia viver de si e por si, se contentando de sua natureza de almofadinha engraçado e diferenciado por causa de seu requebro, de sua aparência peculiar e pelo seu jeito de ser, bem afastado de qualquer tipo de conotação racial.

Com as exceções das quais já tratamos, na nova peça esse afastamento quase sistemático por parte dos personagens da consideração de sua possível “negritude” afetava também o tipo de atuação (performática) de grande parte da componente feminina do elenco. O elemento sensual e erótico proporcionado pela movimentação e a exposição dos corpos das atrizes, das coristas e das ensemblistas sobre o palco acabava sendo quase completamente desconectado de sua cor. Quase sempre atuantes performaticamente em quadros cuja espectacularidade era perceptível pelas suas ambientações cenográficas fantasiosas, as artistas atuavam em situações onde a temática principal do quadro era o amor, pensado e apresentado nas suas várias possibilidades de se manifestar. Assim, no quadro “A castelã e o trovador”, quadro no qual estrelava Jandira Aymoré juntamente a Demócrito Santos (um ator estreado com a companhia) e ao violinista Alfredo Martins, em uma cenografia que representava “um pátio de castelo medieval”, o conjunto das coristas sobre o palco, cuja cor não era especificada no texto autoral, concentravam a parte mais significativa de sua performance na interpretação de uma música que pretendia aludir às esperanças e às expectativas prazerosas típicas do *dolce amor cortese* tão celebrado pelas obras dos *trobadors* provençais e dos *trovatori* italianos na Idade Média:

(entram as “girls” vestidas de trovadores)

Em noss’alma sonhadora e ansiosa
A soluçar um poema ideal de amor
Por outra alma divinal, formosa
A qual aguardo com um santo ardor
E é tão lindo o sonho que divagando
Pela etérea mansão do azul do céu
Vou na amplidão do amor buscando
Rompendo as trevas de um intenso véu.

Se na última frase da citação fala-se de “romper as trevas” (não sabemos se somente de um ponto de vista metafórico considerando a cenografia bastante complicada que podia disfarçar surpresas para o público na plateia), pode ser interessante ressaltar que, durante a leitura completa que fizemos do texto autoral, tivemos a sensação (repetimos, estamos falando de uma simples sensação, já que os indícios são absolutamente esporádicos ou até impalpáveis) da presença na peça de um aparato cenográfico mutável que tinha a tendência a aumentar a iluminação, esclarecendo assim as cores, dentro de muitos quadros, assim como da tendência, na peça a uma progressiva maior iluminação nos quadros finais⁵³⁰. Estamos falando de um clareamento efetivo e visível da iluminação da cena, clareamento proporcionado possivelmente por efeitos de luzes e pelo emprego de uma cenografia cada vez mais clara, que, em várias ocasiões, era descrita e especificada de uma forma bastante precisa pelo autor. Por exemplo, no quadro “Raios e coriscos”, primeiro quadro do segundo ato, basicamente um quadro musicado cuja temática natural e bucólica era evidente a partir do próprio título, as anotações cenográficas iniciais eram as seguintes: “A cena será aberta com um grande velarium negro. Chispas de eletricidade cruzarão no ambiente, intermitente (sic). Escuridão completa”. A partir dessa condição de aparente, mas escura e inquietante tranquilidade, começava a representação dialogada, musicada e dançada de uma tempestade metafórica de palavras e músicas à qual participavam todos os principais atores e vedetes da revista: De Chocolat (no papel de Curioso), Deo Costa, Rosa Negra, Djanira Flora e Soledade Moreira.

Mesmo em um contexto estético geral que, como vimos, amenizava as dimensões mais claramente negras e erotizadas da peça em relação ao que se deu em “Tudo Preto”, especialmente nas partes e nos quadros protagonizados pelas vedetes e pelo conjunto das coristas, também “Preto e Branco” apresentava quadros nos quais situações geralmente reconhecidas como características dos comportamentos próprios da elite branca⁵³¹ eram apresentadas de uma forma irônica e oportunamente modificadas em alguns de seus aspectos substanciais. O efeito dessas mudanças relativas às características e às atitudes de figuras que

⁵³⁰ Lembramos que, quase possuindo um direcionamento “ascensional” fornecido pela sucessão dos diferentes quadros, a peça começava com o quadro dançado das mineiras e do da claustrofóbica fantasia situada nas entranhas da terra e acabava com a espetacular e nacionalista apoteose intitulada “O ninho da águia”, apoteose que, a partir daquelas abertas alturas celestes e luminosas nas quais se situava a encenação, perspectava para o Brasil um próspero e triunfante futuro: “Hosanas sejam dadas ao gigante/ Que dorme o seu plácido sono sossegado/ Aguardando- despertar triunfante/ Evocando as glórias do passado/ Com ânimo então sereno e forte/ Sobranceiro, impávido e viril/ Ouvirá os filhos seus do Sul ao Norte/ Cantarem forte/ Até a morte/ Com voz gentil/ O céu de anil/ O mar azul/ O Cruzeiro do Sul/ Do nosso, imortal Brasil!”.

⁵³¹ É interessante notar que muitas dessas práticas “modernas” se conotavam por um vocabulário que, em geral, fazia referência ao cosmopolitismo que as qualificava e isso se concretizava na freqüente presença de palavras e expressões inglesas e francesas ou de suas traduções mais ou menos corretas ou fieis para o português.

o público estava acostumado a ver como fortemente estereotipadas produzia na encenação situações de estranhamento que, quase sempre, pelo menos na intenção do autor, deveriam ser divertidas, irônicas ou até sarcásticas. Na peça “Preto e Branco”, isso era o caso do quadro de cortina⁵³² intitulado “Martinho e Catarina”, quadro que começava pela representação do diálogo íntimo de um casal de namorados aparentemente comuns (a personagem de Catarina era interpretada por Rosa Negra e o de Martinho pelo que era considerado o galã da companhia, o ator negro Guilherme Flores):

MARTINHO:

Sinto cá um certo fatacaz.
Sinto uma cousinha que me rói;
E que certa cócega me faz
Que é tão boa que até doi.
Tu bem podias, Catharina,
Ter dó de mim, ter compaixão,
Pois seu tanque de gasolina
Prestes a uma explosão
(...)

Tu és divina
Oh! Catharina!
Eu quero ser o teu coió!
Catharina! Ai! Catharina!
Vem consolar o teu Martinho
Vem amor dar-me o teu carinho!

CATARINA:

Que bobagem a tua, oh! Martinho!
Guarda bem guardado o patacaz;
Que meu xodó e o meu carinho
Por esse jeitinho não terás
Repara que sou bem divina
Nesta beleza tão perene
Eu detesto a gasolina
Comigo é só querosene!
Ai! Seu Martinho!
Ai! Seu Martinho!
Não poderei de ti, oh! Ter dó!
És bem tolinho, oh! Seu Martinho
Tu não és o meu coió
Seu Martinho, oh! Seu Martinho!

Eu sou crioula petulante

Tu apenas um branco marchante (sic)!⁵³³

⁵³² Os quadros de cortina eram quadros que podemos definir de transição nos quais a encenação dos atores se dava na parte anterior do palco, aquela mais perto da plateia, e com a cortina da boca de cena fechada. Tais quadros, geralmente breves, divertidos e, muitas vezes, só dialogados, tinham a função de entreter o público enquanto, atrás da cortina, os operários de cena montavam com grande rapidez a cenografia do quadro seguinte, especialmente no caso em que tal cenografia fosse particularmente elaborada.

⁵³³ Grifos nossos. Em relação às expressões “marchante” (marchant) e “coiô”, Cristiana Schettini afirma que os redatores das revistas pornográficas cariocas das primeiras décadas do século XX “indicavam aos leitores certos padrões de conduta e convivência que os impediriam de ser enganados pelas mulheres e, ao mesmo tempo, garantiriam seu sucesso junto a elas a despeito da falta de dinheiro. Na prática, porém, expressavam uma visão

A ironia que, ainda hoje, permeia a leitura desse quadro se deve com muita probabilidade à ambígua maestria por meio da qual o diálogo era elaborado e encenado. Se, em um primeiro momento, o público podia ter a impressão de assistir a um normal diálogo entre namorados que brincavam na intimidade sobre a atração recíproca que os unia, o final transformava radicalmente o tipo de situação que era encenada, já que havia o desvelamento de um tipo de relacionamento entre os dois personagens com dinâmicas internas bem mais heterodoxas do que podia se esperar inicialmente. O clímax se dava justamente no momento em que o público aprendia que as graças da “crioula petulante”, além de não ser espontâneas, nem faziam parte do “contrato” que a ligava com o “tolinho” e rico “marchante” *branco*, cujo único efetivo dever era o de sustentar adequadamente o padrão de vida da mulher tão desejada. A relação entre a *cocotte* e seus amantes (efetivos ou “virtuais”, pobres ou ricos) fazia parte dos inúmeros estereótipos literários e teatrais daquele período, mas o que marca de forma original o texto de Wladimiro di Roma é o fato que a *cocotte* “*crioula*” não contracenava com um personagem “branco” interpretado por um ator branco como era costume, já que o marchante era interpretado, no caso de “Preto e Branco”, por Guilherme Flores, ator negro que já tinha participado anteriormente das representações da peça “Tudo Preto”. Não podemos saber se, na peça, a interpretação do marchante previa algum tipo de maquiagem que “embranquecia” o ator (quase uma inversão da tradicional e satírica atuação de atores brancos em “black-face”) ou se, de forma ainda mais surpreendente, o papel de Guilherme Flores era simplesmente o de interpretar, em qualidade de negro, um personagem geralmente visto e pensado como “branco”. De qualquer forma, o resultado final era que um personagem geralmente “branco” e definido como “branco” sobre o palco por parte de sua parceira negra na encenação era na realidade o fruto de uma interpretação eficaz e provavelmente muito irônica de um ator negro. Mesmo usando um tom divertido e destinado ao entretenimento do público teatral e mesmo se contextualizada em uma peça que parecia ter perdido a mordacidade e a marcada conotação estética de “Tudo Preto”, acreditamos que o quadro que acabamos de examinar pudesse contribuir, mesmo se de forma mínima, para mostrar à sociedade e aos próprios negros (atores, personagens e público) que já tinha

marcada por preconceitos de classe, raça e gênero. Que terminava evidenciando a distância que os separava de muitos leitores. Assim como dividiam as mulheres em dois grupos de acordo com a disponibilidade sexual, eles também articulavam dois modelos de masculinidade: o ‘marchante’, homem rico e tolo, que se deixava enganar pelas mulheres e não raro era sexualmente impotente, e o ‘peru’ [ou ‘coió’], homem pobre e esperto, que sabia tirar vantagens delas e era possuidor de uma sexualidade exacerbada”, PEREIRA, Cristiana Schettini. “*Que tenhas teu corpo*”: Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas. Tese de Doutorado ao Departamento de História na Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2002, p. 284.

chegado o momento em que fossem redimensionados e reconsiderados os diferentes papéis sociais e raciais em função de uma maior integração e da constituição de um mais articulado espaço de atuação social para e por parte da componente negra da população brasileira.

O relativo insucesso com o qual “Preto e Branco” foi recebido pela crítica e pelo público dificilmente poderiam hoje ser atribuídos a uma causa específica ou constituir a base de articuladas discussões sobre os temas e as estéticas que diferenciavam as duas peças para explicar êxitos tanto diferentes. Essa afirmação se torna ainda mais justificada quando se considera o fato que, em relação à segunda das duas peças que foi representada no Rialto, justamente por causa do escasso entusiasmo da qual foi objeto, pouquíssimas foram as informações que os jornais especificamente reportaram sobre as performances dos artistas sobre o palco.

De qualquer forma, acreditamos que dificilmente um aspecto possa ser questionado, ou seja, o fato que as duas peças eram objetivamente muito diferentes entre si. Provavelmente nada melhor do que uma frase que tiramos de uma carta que foi publicada e que o próprio De Chocolat enviou ao jornal *A Manhã* poderia resumir e explicar de uma forma mais eficaz tal substancial e total diferença: “O fracasso, porém, de “Preto e Branco”, fez com que o meu afobado sócio, o pintor português Sr. Jaime Silva, pedisse-me para escrever o ‘mais rápido possível’ uma nova peça, pois estava convicto de que *somente eu sabia escrever peças para aquela Companhia...*”⁵³⁴.

⁵³⁴ Carta “O Carvão Nacional” de De Chocolat, *A Manhã*, 19/10/1926. Grifos nossos.

NOTAS CONCLUSIVAS

A convicção expressa por parte de Jaime Silva sobre as capacidades e o talento de De Chocolat para idealizar e escrever as peças “certas” e adequadas para as encenações da Companhia Negra de Revistas não ficou uma voz isolada no âmbito do mundo do teatro ligeiro carioca e, de uma forma mais geral, no contexto do entretenimento e do lazer da Capital Federal naquele final da década de 1920. De fato, apesar do passar do tempo e da sucessão das inúmeras e inovadoras produções que as companhias teatrais continuaram propondo ao público revisteiro, as lembranças dos sucessos de “Tudo Preto” no Rio de Janeiro e, em parte, das *tournées* no estado de São Paulo e no Nordeste do país por parte dos dois conjuntos artísticos que se originaram da divisão da Companhia Negra de Revistas formaram as bases sobre as quais se consolidou uma memória específica e de referência relativamente ao que foi encenado no Rialto em 1926⁵³⁵.

Em 1929, por exemplo, invertendo completamente o sistema de referências que era considerado óbvio até o final de 1926, De Chocolat e suas propostas artísticas já eram vistos por alguns jornalistas cariocas como um modelo, quase um marco, a partir do qual era possível formular comentários ou opiniões sobre a moda, *na Europa* (na Europa!), de constituir e apresentar espetáculos por parte de companhias teatrais que se definiam negras. Nesse surpreendente sentido, o *Diário Carioca*, comentando o sucesso de uma revista teatral negra em Madri, afirmava tranquilamente o seguinte:

Lembramo-nos agora da famosa estrela negra [Josephine Baker] em virtude do grande sucesso que em Madri vem obtendo atualmente um outro bailarino também de pele de ébano e que, por sinal, em tempos idos, participou dos êxitos da Backer (sic), como seu companheiro. Douglas chama-se ele, e que conhecedor profundo dos pretos de Saint Louis e de

⁵³⁵ Se, como veremos daqui a pouco, o consolidamento dessa memória é incontestável, com certo grau de certeza é possível dizer também que ele não foi determinado pela constante presença de De Chocolat sobre as cenas cariocas nos meses imediatamente sucessivos ao desaparecimento das companhias negras revisteiras das quais foi empresário, já que, por muito tempo, o nome de De Chocolat simplesmente desapareceu dos cartazes teatrais e das páginas teatrais dos jornais da Capital Federal. Mas quando seu nome voltou a ser citado, mais uma vez isso aconteceu de uma forma que permitiu ao artista baiano de ser associado ao elemento artístico negro e às sugestões que tudo isso comportava. De fato, em agosto de 1929 apareceu a notícia de que “o popular cômico repentista [estava] organizando uma trupe teatral em que apenas [figurariam] mulatos” e que teria “um jazz band próprio [que exploraria] o gênero *revuettes* com montagens luxuosas”. A companhia se chamou Companhia de Mulatos, estreou no teatro Éden de Niterói com a *revuette* “Bombons” e se caracterizou pela presença de “12 quadros e 20 números de música, com lindos números de canto e baile”; além disso, “o guarda-roupa [era] riquíssimo e os cenários [eram] de Jaime Silva”, ver, respectivamente, notícia, *A Noite*, 26/08/1929 e notícia, *Correio da Manhã*, 17/09/1929.

Charleston, que certo dia invadiram os cenários de Broadway, decidiu-se também a cruzar o Atlântico em conquista da Europa. *Douglas teve o mesmo gesto do nosso De Chocolat há tempos. Ninguém esqueceu ainda a temporada da Companhia Negra de Revistas no Rialto*. Pois aquele organizou uma companhia de autênticos pretos e mulatos norte-americanos e surgindo em Madrid, a imprensa reconheceu-lhes que na arte primitiva que cultivavam, havia sinceridade, entusiasmo e uma sã alegria. *Um branco dançando o ritmo negro é a suma expressão do ridículo. Já o negro cantando e dançando seu folklóre ancestral é um homem que exterioriza seu espírito e que compõe com sons e atitudes a cifra sintética de seus costumes e de sua história...*⁵³⁶.

Ascendido na consideração do autor do artigo ao mesmo nível de celebridade de Josephine Baker e de Leon Douglas, ou seja, justamente o artista negro norte-americano citado como exemplo a ser seguido no primeiro quadro de “Tudo Preto”, De Chocolat se tornava assim uma legítima medida de comparação que o leitor carioca tinha obrigatoriamente que considerar para poder avaliar com certo critério os sucessos que um conjunto artístico negro estava tendo na Espanha. E, bem além disso, o jornalista do *Diário Carioca*, enfatizando a diversão e a emoção que as performances artísticas dos negros conseguiam transmitir nesses tipos de espetáculos, algo que poderíamos definir como uma “estética negra” ligada profundamente aos “costumes” e à “história” das populações negras, parecia compartilhar também a visão afro-diaspórica dessas representações, obviamente não considerando os aspectos especificamente nacionais.

A referência ao trabalho de De Chocolat no Rialto continuou nos anos seguintes todas as vezes que uma companhia ou uma proposta artística tentavam se definir e se diferenciar a partir da cor da pele não branca de seus artistas ou pelo tipo de temática proposta ligada ao negro brasileiro. O mais importante desses casos se deu quando, em 1930 e 1931, a Companhia Mulata Brasileira do ator-empresário Raul Barreto, depois do importante sucesso conseguido na capital paulista e em Santos, chegou ao Rio de Janeiro. O *Diário Carioca*, na apresentação que fez da interessante novidade que estava chegando sobre os palcos do Teatro República, foi muito explícito em ligar a proposta artística da Companhia Mulata Brasileira com as lembranças das representações do conjunto negro de De Chocolat em 1926. Mas, além disso, Jorgino, o autor do artigo que tratava de tal assunto, parecia também compartilhar, pelo menos no que era relativo ao âmbito teatral, aquele redimensionamento em um sentido “negro” de tudo que fazia parte da brasilidade que, como sustentamos no

⁵³⁶ Artigo, “Sucesso de uma troupe negra em Madrid – Louisiana foi um poema da raça”, autor não especificado, *Diário Carioca*, 03/10/1929. Grifos nossos.

capítulo anterior, foi uma das mensagens mais importantes que o artista baiano pretendeu expressar através de “Tudo Preto”:

O corpo de girls da companhia [Mulata Brasileira] se compõe de 16 dançarinas mulatinhas... E é o que sabemos, através do noticiário teatral, daquela *iniciativa, que pretende renovar a tentativa, aliás interessante, que, em tempos, foi tentada, no Rio, pela Companhia Negra*. Ignoro se a Companhia Mulata Brasileira é constituída por elementos capazes de lhes assegurarem uma vitória. Não sei se os autores exploraram com felicidade o vastíssimo campo de ação que lhes oferece o nosso folclore. Também não posso afirmar que o seu diretor artístico enquadrou a peça num ambiente favorável, nem se o cenógrafo soube estilizar cenários e montagem com gosto e independência artística. Apenas quero chamar a atenção dos empresários inteligentes sobre aquela iniciativa. *Se o que ela apresentar for bom, dali poderá sair talvez o verdadeiro teatro típico brasileiro*. E se a realização não corresponder à nossa expectativa, sempre haverá algo de aproveitável que, melhorado e aumentado, poderá vencer plenamente. O nosso maior defeito é de tratar com desprezo os desforços humildes e não saber tirar deles a essência para grandes empreendimentos. Nada é inútil.⁵³⁷

⁵³⁷ Comentário (de Jorgino), “Batuque, Cateretê e Maxixe”, *Diário Carioca*, 22/11/1930. Grifos nossos. Que o comentário de Jorgino sobre as representações da Companhia Mulata Brasileira, sua conotação marcadamente negra e, se podemos dizer assim, “regionalmente nacional” não fosse uma opinião isolada é possível comprovar pela leitura de outras colunas teatrais daquele período (ver, por exemplo, notícia, *Correio da Manhã*, 11/12/1930, notícia “A estreia da Companhia Mulata Brasileira no Teatro República”, *Jornal do Brasil*, 12/12/1930 e artigo “As primeiras – Batuque, Cateretê e Maxixe no República” de Onett, *O Globo*, 20/12/1930.) e, sobretudo, pela discussão sobre a autoria da peça de estreia “Batuque, Cateretê e Maxixe”: “A peça de estreia [que era] de costumes estaduais, [era um] original de K. Boclo, pseudônimo que [encobria] o nome de um grande revisteiro, que somente por não ser mulato não quis assinar a peça com seu verdadeiro nome”, artigo “Companhia Mulata Brasileira – Trinta artistas mulatos, dezesseis bailarinas mulatas de ‘Jericó’”, autor não especificado, *Diário de Notícias*, 10/12/1930. De Chocolat foi o autor revisteiro que se encarregou de escrever a terceira peça que Companhia Mulata Brasileira representou no Rio de Janeiro, a revista “Deixa eu morá com você”, dessa vez acompanhado novamente por Jaime Silva no que era relativo à parte cenográfica do espetáculo e por Pixinguinha nas músicas. Inútil ressaltar que, em ocasião da estreia da peça, os jornais cariocas lembraram de forma maciça as representações da Companhia Negra de Revistas de 1926 (por exemplo, no artigo, autor não especificado, *Correio da Manhã*, 29/01/1931; notícia, *Correio da Manhã*, 31/01/1931 e artigo “Deixa eu morá com você – Revista carnavalesca de De Chocolat e Pixinguinha” de autor não especificado, *Jornal do Brasil*, 01/02/1931).

Uma importante entrevista reportada pelo *Correio da Manhã* a uma das estrelas da Companhia Mulata Brasileira, a atriz mulata Índia do Brasil, além de se conotar pelo necessário efeito de propaganda que todas tais entrevistas possuíam, nos faz entender ainda hoje que também os artistas da Companhia Mulata Brasileira sentiam algo diferente quando interpretavam sobre o palco uma peça escrita por De Chocolat:

” - Pela primeira vez a nossa companhia justifica completamente o seu título, disse, ontem, Índia do Brasil, a estrela do conjunto. E como estranhasse o nosso espanto prosseguiu: - *Tudo, na revista nova é moreno, uns mais claros, outros mais escuros, mas todos dão a impressão de terem nascido à noite*. De Chocolat, o autor, é mesmo de cor do cacau; Pixinguinha, que fez a música, se nasceu na semana santa viu com certeza a luz na quarta-feira das trevas. O resto do pessoal é como o meu amigo já sabe, *café com leite legítimo, à inglesa muitos; vários à brasileira...*

Nós conhecíamos todos, por isso pedimos a Índia do Brasil, descendentes dos Aymorés ou dos Guaicurus, que nos desse uma impressão da revista.

- De Chocolat fez coisa de branco, meu filho; com muita graça e Pixinguinha sustentou a nota, para não lhe ficar atrás.

- Tem assim esperança no sucesso?

Finalmente, para completar este nosso percurso através do qual demonstramos como, na década de 1930, De Chocolat, além do reconhecimento das suas atividades de composição de músicas e melodias de sucesso comercial e de autor teatral de peças de teatro ligeiro de tipo “sertanejo”⁵³⁸, continuava sendo visto e identificado como “o” autor negro do teatro de revista carioca, é necessário também considerar dois episódios não estritamente ligados aos palcos, mas que com os palcos e, sobretudo, com a afro-diáspora considerada nas suas conexões atlânticas tinham tudo a ver.

O primeiro episódio é relativo a um acontecimento triste. No começo de fevereiro de 1936, o jornal *A Noite* noticiou a morte, em um hospital da cidade carioca, do maestro cubano Bienvenido Hernandez, artista que estava dirigindo a companhia caribenha “Black’s Stars” (sic) que, por conta do famoso empresário teatral brasileiro Jardel Jercolis, acabava de inaugurar a temporada do Teatro Carlos Gomes. Nos dias seguintes, a imprensa comunicou que o funeral do maestro cubano foi celebrado às despesas dos seus colegas brasileiros, ajudados nesta tarefa também pela Empresa Paschoal Segreto e pela própria S.B.A.T. A cerimônia do enterro do artista cubano não passou despercebida, tanto que a imprensa noticiou de forma escrupolosa sobre ela: ao contrário do que poderíamos supor, ela resultou muito concorrida “(...) notando-se [entre as várias personalidades conhecidas], a presença do

- Se tenho! A ‘coisa’ é mesmo boa, baiano, e os meus números são o suco. Tenho um ‘dueto’ com o João Philippe, que é de arrombar. Chama-se Os maribondos; tenho uma valsa ‘d’aqui’, quando entro ‘entre dez e os onze’, no cabaret; tenho muita coisa boa. E não sou eu só. Há comidas magníficas para todos.

- E a revista tem alguma novidade?

- Muitas. Por exemplo: *transporta o espectador para a sede autêntica da ‘macumba’, para que ele veja como são curados os que sofreram a influência do ‘mau olhado’, do ‘despacho’, das artimanhas do ‘capeta’.*

- Então, Índia, o caso é sério, o êxito seguro.

- Favas contadas, ‘mulato’!

E a estrela, encalistrada do tratamento que nos dera, deixou-nos sem mesmo nos estender a mão”,

Artigo e entrevista (autor não especificado), *Correio da Manhã*, 03/02/1931. Grifos nossos.

⁵³⁸ A atividade que em 1931 e 1932 caracterizou a atividade teatral de De Chocolat, especialmente do ponto de vista do sucesso conseguido com o público e com a crítica, foi a escritura de vários textos revisteiros de forma individual ou em parceria com Duque (De Chocolat foi também diretor de cena e ensaiador de muitas das peças das quais foi o autor nesse período) para a Casa do Caboclo, pequeno teatro “regional” que foi rapidamente erigido entre 1931 e 1932 no pátio do antigo Teatro São José depois que este foi atingido por um grande incêndio que o reduziu quase totalmente em cinzas. Idealizada por Duque e patrocinada pela Empresa Paschoal Segreto, a Casa do Caboclo ofereceu por vários anos ao público carioca uma série de espetáculos definidos como “tipicamente nacionais”, “sertanejos” e essencialmente baseados nas músicas típicas do interior, na poesia de suas ambientações e na comicidade das figuras e dos tipos inspirados aos caboclos e aos moradores da roça. Mesmo se a análise detalhada de tais espetáculos não faz parte de nosso trabalho, também por causa da conotação forçadamente definida *a priori* de tais apresentações que podiam contar constantemente sobre a presença de um público fiel e entusiasta, queremos ressaltar a importância que também a componente nacionalista assumiu em tais produtos artísticos. Nestas peças a identidade nacional representada a partir das tradições culturais sertanejas e do interior acabava se integrando perfeitamente com uma visão que, também por razões evidentemente devidas às contingências políticas do momento, pretendia ressaltar os aspectos que mais enfatizavam e exaltavam orgulhosamente o pertencimento à nação brasileira, também os aspectos de matriz mais especificamente militar. Ver nesse sentido os inúmeros artigos e comentários que, em 1931 e 1932, trataram das representações da Casa do Caboclo em todos os jornais cariocas.

enviado extraordinário e ministro plenipotenciário da República de Cuba (...). Junto ao túmulo falaram o Ministro de Cuba, o maestro cubano Ernesto Benitez e o artista brasileiro De Chocolat, traduzindo o sentimento dos artistas brasileiros”⁵³⁹. Em outras palavras, a S.B.A.T., para demonstrar seus pêsames e sua participação em relação ao infeliz falecimento do maestro cubano, muito provavelmente negro como é possível deduzir do nome do conjunto que ele dirigia, escolheu um dos pouquíssimos autores teatrais “manifestamente” negros (nem tanto pela cor da sua pele, mas com certeza pela cor de sua proposta artística) do âmbito artístico carioca: De Chocolat.

O segundo episódio, mesmo se dessa vez em um contexto de celebração e de comemoração, é bastante parecido ao primeiro. Menos de um ano e meio depois dos funerais de Bienvenido Hernandez, a Companhia Cubana de Revistas, em *tournee* no Brasil, foi protagonista de uma série de representações teatrais muito apreciadas pelo público carioca no Teatro Carlos Gomes, apresentando “espetáculos muito agradáveis, [um] mostruário magnífico de costumes e de usos folclóricos da nobre república das Antilhas”. A revista de mais sucesso foi, sem dúvida, “Ritmo tropical” (com música original e adaptada de E. Roldán Seminário) que era um tipo de espetáculo interpretado por um elenco constituído por elementos de grande valor artístico no que era relativo às partes musicadas, cantadas e dançadas da peça e principalmente às tradicionais e esperadíssimas rumbas. O fato que nos mais interessa se deu entre o primeiro e o segundo ato da primeira sessão do espetáculo que foi apresentado ao público em uma noite do final de julho de 1937:

[Durante o intervalo,] De Chocolat saudou, em cena aberta, de um modo feliz, os artistas cubanos. Foi um gesto simpático. É que, tendo no espetáculo de anteontem, depois da meia noite, oferecido aos artistas brasileiros, a Companhia encabeçada por Josefina Meca e Miguel de Grandy recebido dos colegas brasileiros muitas flores, foi, ontem à tarde, incorporada, depositar em singela e expressiva homenagem, todas essas flores no pedestal da estatua de João Caetano, em frente ao teatro que tem o seu nome. (...).⁵⁴⁰

O que dizer desses dois episódios bastante peculiares, já que não era muito comum o fato de que os jornais destacassem participações a eventos formais ou encontros e trocas de cortesias com conjuntos artísticos que não fossem franceses, portugueses, alemães ou italianos por parte de artistas conhecidos pelo público carioca? Na nossa visão, os dois

⁵³⁹ Notícia, *A Noite*, 01/02/1936.

⁵⁴⁰ Artigo “Ritmo tropical”, pela Companhia Cubana de Revistas, no Carlos Gomes – Uma homenagem dos artistas cubanos – Visita ao retiro dos Artistas”, autor não especificado, *Diário de Notícias*, 31/07/1937.

episódios que viram De Chocolat atuar no papel de substancial representante da classe dos artistas teatrais brasileiros (ou, pelo menos, cariocas) não se deram por uma simples coincidência, especialmente quando se considera, em ambos os casos, a presença direta ou indireta de artistas cubanos, ou melhor, para ser mais específicos, de artistas negros dos quais era clara sua matriz cultural nacional a partir de uma configuração e elaboração de aspectos simbólicos afro-atlânticos. Consideramos os dois episódios a consequência de duas “emergências” (de um lado, uma morte inesperada e, do outro, um agradecimento carinhoso explicitado de uma forma simbolicamente significativa) às quais a classe dos artistas brasileiros precisou reagir e achar uma atitude adequada delegando alguém para representá-la da forma melhor em ambas as ocasiões. Especulando, poderíamos pensar que o artista baiano era considerado aquele que, por causa da sua experiência internacional, melhor conhecia a ilha caribenha do ponto de vista teatral e da produção cultural ligeira. Mas, por outro lado, poderíamos também imaginar que ele era considerado o artista mais indicado para se relacionar com artistas que, como ele, se inspiravam em matrizes e práticas simbólicas marcadamente afro-diaspóricas especialmente no que era relativo a ritmos musicais populares extremamente conhecidos e apreciados também no Brasil, como, por exemplo, justamente a rumba⁵⁴¹.

Nesse sentido, se torna evidente a importância da maneira através da qual Paul Gilroy entende o sistema do Atlântico Negro, ou seja,

como [um] espaço de fluxos, trocas e diálogos interculturais, bem como unidade de análise para o estudo das culturas afro-americanas, [coroando] o sucesso da desconstrução da metáfora da origem, de preservação e sobrevivência, além da noção de uma herança africana compartilhada. Pelo contrário, (...) o suposto passado africano, ancestral de todas as culturas afro-americanas, é também constantemente reinventado por esses mesmo fluxos, que alimentam sincronicamente a transformação cultural em todos os espaços conectados pela rede atlântica.⁵⁴²

⁵⁴¹ De uma forma totalmente coerente com o que foi elaborado por Paul Gilroy, é possível dizer que “Todas essas músicas ditas hoje ‘populares’ ou de ‘massa’ derivam, de uma forma ou de outra, de práticas surgidas no seio de sociedades organizadas em torno da escravidão em territórios conquistados por europeus (...). Essas músicas são o resultado de contatos de cultura que ocorreram em condições específicas de desigualdade e de violência absolutas fundadas na negação da humanidade de pessoas deportadas [da África]”, MARTIN, Denis-Constant. “A herança musical da escravidão”. In: *Tempo*. Dossiê Patrimônio e memória da escravidão atlântica: história e política. Vol. 15, n. 29, Niterói, jul.- dez. 2010, p. 16.

⁵⁴² MARCHESI, Mariana de Toledo. “O Atlântico Negro entre fluxos, rizomas e raízes: um diálogo entre Paul Gilroy e Gilles Deleuze”. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidades e (des)igualdades, Salvador (BA), 07 – 10 de agosto de 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306954845_ARQUIVO_Artigo_CONLAB_1jun11.pdf (acessado em 04/02/2014).

Sempre perfeitamente integráveis em uma lógica de pensamento que vê não na lógica binária representada pelo esquema árvore-raiz, mas sim no rizoma seu pressuposto principal, tais fluxos, trocas e diálogos (interculturais e transnacionais) múltiplos, heterogêneos e imprevisíveis por definição acabam representando, eles mesmos, aquele episteme diferenciado em relação ao da modernidade ocidental do qual tanto falamos no terceiro capítulo⁵⁴³. Recusando a aceitação de uma forma de pensar genealógica “arvorizada”, binária e, justamente por causa disso, excludente, pensar na diáspora afro-atlântica como uma dinâmica composta, na sua materialidade, mas sobretudo cultural e ideologicamente, de fluxos, rotas, heterogeneidades, estratificações (mas não genealogias), rupturas, linhas de fugas inesperadas e descontinuidades contribui de uma maneira fundamental para enquadrar e entender de uma forma melhor as conexões entre as populações afro-americanas como a brasileira.

A maneira pela qual, em “Tudo Preto”, uma galeria de personagens extremamente heterogêneos e aparentemente desconectados um com o outro dialogam, se contrapõem, se movimentam e justificam suas diferentes maneiras de ser fundamentalmente a partir da cor que compartilham (e, enquanto brasileiros, a partir também de sua brasilidade) parece representar “teatralmente” (de forma literal) essa multiplicidade de possibilidades construídas temporalmente e oferecidas pelo Atlântico Negro. Nenhum desses personagens se declara metaforicamente “filho de...”, ninguém privilegia sua árvore genealógica e a essencializa como original: a partir de uma memória compartilhada de um momento dramático que se torna efetivamente um momento de memória social para todos eles, cada um privilegia um elemento, uma dimensão que o inspira e na qual se reconhece e permite a ele definir e expressar a sua identidade. Nesse sentido, obviamente, De Chocolat, enquanto baiano, não podia esconder a sua preferência em relação a uma identidade propriamente baiana. Mas, mesmo assim, para ele, que sempre viveu e experienciou diretamente a dinâmica daqueles fluxos afro-diaspóricos atlânticos, era impossível não se reconhecer também em tudo que era modernamente parisiense e, sobretudo, carioca. Ele também, como seus personagens filhos do seu gênio artístico, não podia se considerar simplesmente um “filho de...”, mas sim uma estratificação temporal heterogênea e, à maneira da definição de Gilroy, extremamente feliz formada por rupturas, desconexões e linhas de fugas negras em um Atlântico cada vez mais Negro.

⁵⁴³ Para uma exposição resumida, mas ao mesmo tempo muito clara, do conceito de rizoma e de suas conexões com o pensamento de Paul Gilroy, ver MARCHESI, Mariana de Toledo. *Op. cit.*, especialmente a segunda parte. Esse texto é inspirador de grande parte da conclusão de nosso trabalho.

FONTES DATILOGRAFADAS ORIGINAIS

Peças teatrais (Arquivos da 2. Delegacia Auxiliar de Polícia – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro)

“Tudo Preto”, de De Chocolat, caixa 40, n. 891 (1926).

“Preto e Branco”, de Wladimiro di Roma, caixa 41, n. 916 (1926).

FONTES IMPRESSAS PESQUISADAS

No site da hemeroteca da Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>):

Correio da Manhã

Gazeta de Notícias

A Manhã

Diário Carioca

Jornal do Brasil

O Paiz

Diário da Noite

Diário de Notícias

A Noite

O Imparcial

O Jornal

A Rua

O Malho

Correio Paulistano

No acervo digital do jornal *O Globo* (<http://acervo.oglobo.globo.com>):

O Globo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. “Cultura popular, um conceito e várias histórias”. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Martha. “‘Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos’: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. In: *Tempo*, n. 16, Rio de Janeiro, janeiro 2004.

ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950”. In: *Afro-Ásia*, 31, 2004.

ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e Cidadania no Oitocentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ABREU, Martha. “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, n. 20, janeiro-junho 2010.

ABREU, Martha. “Histórias musicais da Primeira República”. In: *ArtCultura*, vol.13, n. 22, Uberlândia, jan.-jun. 2011.

ABREU Martha e DANTAS, Carolina Vianna. “É chegada ‘a ocasião da negrada bumar’”. In: *Varia história*, vol. 27, n. 45, Belo Horizonte, jan.- jun. 2011.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 14, São Paulo, fev. 1986. (O artigo é a tradução do original “Modernity and revolution”. In: *New Left Review*, n. 144, mar.-abr. 1984).

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru: Edusc, 1998.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BARICKMAN, B.J. “‘Passarão por mestiços’: o bronzamento nas praias cariocas, noções de cor e raça e ideologia racial, 1920-1950”. In: *Afro-Ásia*, 40, Salvador, 2009.

BARROS, José D’Assunção. “As influências da arte africana na arte moderna”. In: *Afro-Ásia*, 44, Rio de Janeiro, 2011.

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

BARROS, Orlando de. *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, junho 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLAKE, Jody e BOUNIORT, Jeanne. “‘Jazz-band Dada’. L’afro-américanisme dans le Paris de l’entre-deux-guerres”. In: *Revue de l’art*, n.118, 1997.

BLAKE, Jody. *Le Tumulte Noir. Modernist art and popular entertainment in jazz-age Paris, 1900-1930*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

BONGIOVANNI, Luca. “‘Um grupo de aventureiros e chantagistas’: a questão da estética das apresentações teatrais da Companhia Mulata Brasileira em Portugal -1931”. In: *Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH – Rio de Janeiro: Saberes e Práticas Científicas*, 2014.

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*. Dissertação de Mestrado em Comunicações e Artes apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BRUM, Rosemary Fritsch. “Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina”. In: *Estudos Ibero-Americanos*, vol. 38, supl., novembro 2012.

BUCK-MORSS, Susan. “Hegel e Haiti”. In: *Estudos Históricos*, 90, julho 2011.

BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won. Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. *Queria bordar teu nome: a dança no teatro de revista*. Dissertação de Mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UESC). Florianópolis, 2009.

CHALAYE, Sylvie. *Le rêve de Chocolat*, disponível em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11678> (acessado em 24/01/2014).

CHALHOUB Sidney. “A série ‘A+B’ de Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *Histórias em cousas miúdas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. In: *Estudos Históricos*, vol. 8, n. 16, Rio de Janeiro, 1995.

CHARTIER, Roger. “Literatura e História”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, janeiro-dezembro 2000.

CHIARADIA, Filomena. *A companhia de teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.

CÔRTEZ, Giovana Xavier da Conceição. *Branças de almas negras? Beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-Emancipação (EUA, 1890-1930)*, Tese de Doutorado em História apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2012.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005.

DEIAB, Rafaela de Andrade. *A mãe-preta na literatura brasileira: a ambiguidade como construção social (1880-1950)*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/>.

DOMINGUES, Petrônio. “Negros de Almas Brancas? A ideologia do branqueamento no interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 3, 2002.

DOMINGUES, Petrônio. “A visita de um afro-americano ao paraíso racial”. In: *Revista de História*, n. 155, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. “A ‘Vênus Negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, janeiro-junho 2010.

FAGUNDES, Anamaria e GOMES, Flávio. “Por uma ‘anthologia’ dos negros modernos’: notas sobre cultura política e memória nas primeiras décadas republicanas” in *Revista Universidade Rural*, EDUR, v. 29, n. 2, Seropédica, jul.-dez. 2007.

FAGUNDES, Marco Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: ArtEditora Publifolha, 1998.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2005.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRER, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation and Revolution, 1868-1898*. (Introduction: A final note on language and race). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

FLORVIL, Tiffany. “Traçando rotas e comunidades da diáspora africana”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, 46, 2012.

GAY, Peter. *Modernismo – O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2001.

GILROY Paul. “Foreword”. In: RAPHAEL-HERNANDEZ. Heike (org.). *Blackening Europe: the African American presence*. New York: Routledge, 2004,

GILROY, Paul. *Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

GLEDHILL, Sabrina. “Expandindo as margens do Atlântico Negro: leituras sobre Booker T. Washington no Brasil”. In: *Revista de História Comparada*, 7, 2, Rio de Janeiro, 2013.

GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 1998.

GOMES, Tiago de Melo. “Negros contando (e fazendo) sua História: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese de Doutorado em História apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003a.

GOMES, Tiago de Melo. “Problemas no paraíso: a democracia racial brasileira frente à imigração afro-americana”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 2, 2003b.

GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, n. 29-30, 2003c.

GORDON, Rae Beth. “Les rythmes contagieux d’une danse noir: le cake-walk”. In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: history and theory of the arts, literature and technologies*, n. 16, Montreal, 2010.

GRÉSILLON, Almath. “Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação”. In: *Estudos Avançados*, 9 (23), 1995.

GRIN, Monica. “Modernidade, identidade e suicídio: o “judeu” Stefan Zweig e o “mulato” Eduardo de Oliveira e Oliveira”. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Working paper CBS-52-04. Centre for Brazilian Studies. University of Oxford, 2003. Disponível em <http://www.lac.ox.ac.uk/sites/sias/files/documents/Antonio%2520Guimaraes%252052.pdf> (acessado em 01/04/2012).

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. “Notas sobre raça, cultura e identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950”. In: *Afro-Ásia*, Rio de Janeiro, n. 29/30, 2003.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.. “O Iluminismo como mistificação de massa”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luis Costa (coord.). *A literatura e o leitor. Textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KEAR, Jon. “Vénus noire: Josephine Baker and the Parisian music-hall”. In: SHERINGHAM, Michael (org.). *Parisian Fields*. Londres: Reaktion Books, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto – Ed. PUC-Rio, 2006.

LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças. Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LOPES, Antonio Herculano. *Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, s.d.. Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf (acessado em 08/06/2013).

LOPES, Antonio Herculano. “Comentário aos capítulos 6, 7 e 8”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, Antonio Herculano. “Auto-imagem nacional”, Caderno Pensar, *O Estado de Minas*, 24/02/2001.

LOPES, Antonio Herculano. *Do pesadelo negro ao sonho da perda de cor: relações interétnicas no teatro de revista*. Intervenção ao XXIII Simpósio Nacional de História da ANPUH, Londrina, 2005. Disponível em <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0136.pdf> (acessado em 31/07/2013).

LOPES, Antonio Herculano. “Um forrobodó da raça e da cultura”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 21, n. 62, outubro 2006.

LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata!”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 26, 2008.

MARCHESI, Mariana de Toledo. “O Atlântico Negro entre fluxos, rizomas e raízes: um diálogo entre Paul Gilroy e Gilles Deleuze”. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, Diversidades e (des)igualdades, Salvador (BA), 07 – 10 de agosto de 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306954845_ARQUIVO_Artigo_CONLAB_1jun11.pdf (acessado em 04/02/2014).

MARTIN, Denis-Constant. “A herança musical da escravidão”. In: *Tempo*. Dossiê Patrimônio e memória da escravidão atlântica: história e política. Vol. 15, n. 29, Niterói, jul.- dez. 2010.

MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no Sudeste escravista. Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MATTOS, Hebe. “Resenhas”. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Ano 24, n. 2, 2002.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura. Teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2003.

MIGNOLO, Walter D. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade*. N. 34, 2008.

MORAES, Eduardo Jardim de. “Modernismo revisitado”. In: *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro, 1988.

MOSTAÇO, Edécio. “Teatro e história cultural”. In: *Baleia na rede. Estudos em arte e sociedade*, Marília: vol. 9, n. 1, 2012.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, Roberto. “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks - Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação de Mestrado em História apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Cláudia de. “A iconografia do moderno: a representação da vida urbana”. In: OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAVIS, Patrice. “Del texto a la escena: un parto difícil”. In: *Semiosis*, Cidade do México, n.19, julho-dezembro 1987.

PEÇANHA, Natália Batista. “‘Para todo o serviço’: as empregadas domésticas em canções n’*O Rio nu* (1898-1909)”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

PEREIRA, Cristiana Schettini. “*Que tenhas teu corpo*”: *Uma história social da prostituição no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas*. Tese de Doutorado ao Departamento de História na Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), 2002.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O prazer das morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”. In: MARZANO, Andrea e MELO, Victor Andrade de (orgs.). *Vida divertida: histórias de lazer no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolat: identidade negra, teatro e educação no Rio de Janeiro da Primeira República*. Dissertação de Mestrado em Educação apresentada à Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2014.

PURDY, Sean. “A história comparada e o desafio da transnacionalidade”. In: *Revista de História Comparada*, 6-1, Rio de Janeiro, 2012.

- RABETTI, Beti. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- RASULA, Jed. “Jazz as decal for the european avant-garde”. In: RAPHAEL-HERNANDEZ, Heike (org.). *Blackening Europe: the African American presence*. New York: Routledge, 2004.
- RONCADOR, Sonia. “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, janeiro – junho 2008.
- ROUEFF, Olivier. “Politiques d’une ‘culture nègre’. La Revue Nègre (1925) comme événement public”. In: *Anthropologie et Sociétés*. Paris, v. 30, n.2, 2006.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEIGEL, Micol e GOMES, Tiago de Melo. “Sabrina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, n. 43, 2002.
- SEIGEL, Micol. “Beyond compare: comparative method after transnational turn”. In: *Radical History Review*, 91, Inverno 2005.
- SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Duke University Press: Durham, 2009.

SEYFERTH, Giralda. “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”. In: MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.

SILVA, Raphael Frederico Acioli Moreira da. “Os macaquitos na Bruzundanga: racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881-1922)”. In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2005.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STOVALL, Tyler. “Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l’histoire de la France contemporaine”. In: *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*. (Dossier: L’histoire de France, regards d’historiens américains), n. 96-97, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *O Negro como Arlequim. Teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. In: Lopes, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks-Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

TORRES, Walter Lima. “O que é direção teatral?”. In: *Urdimento*, Florianópolis, n. 9, dezembro 2007.

VATTIMO, Gianni. *La fine della modernità*. Milão: Garzanti, 2011.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Os cafés como espaço da moderna sociabilidade”. In: LOPES, Antonio Herculano (org). *Entre Europa e África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “O Modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro”. In: *ArtCultura*, v.7, n. 11, Uberlândia, jul.-dez. 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “A dança como alma da brasilidade. Paris, Rio de Janeiro e o maxixe”. In: *Colloques 2007* (coord. Frédérique Langue). IVe Journée d’histoire des sensibilités EHESS 6 mars 2007. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/3709>, acessado em 12/09/2014.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “América dançarina, polêmicas em torno de uma identidade nacional brasileira”, *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, n. 3, ano VIII, 2007. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/america-dancarina-polemicas-em-torno-de-uma-identidade-nacional-brasileira-de-monica-pimenta-velloso-2/>, acessado em 24/11/2013.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “‘É quase impossível falar a homens que dançam’: representações sobre o nacional-popular”. In: *Fênix. Revista de história e estudos culturais*. Vol. 4, n. 4, out.-nov.- dez. 2007.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010a.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia de, VELLOSO, Mônica Pimenta e LINS, Vera. *O Moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010b.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

WEINSTEIN, Barbara. “Racializando as diferenças regionais: São Paulo X Brasil, 1932”. In: *Revista Esboços*, vol. 13, n. 16, UFSC – Florianópolis, 2006.

WEINSTEIN, Barbara. “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”. In: *Revista eletrônica da ANPHLAC*, n. 14, jan. – jun. 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Meno di niente. Hegel e l’ombra del materialismo dialettico*. Milão: Ponte alle Grazie, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ANEXO

Fichas técnicas publicadas pelos jornais das revistas representadas no teatro Rialto do Rio de Janeiro pela Companhia Negra de Revistas no período em que De Chocolat integrou a própria Companhia (elencos, funções, quadros e detalhes do espetáculo são os que foram apresentados pelos jornais cariocas nos dias das respectivas estréias)

TUDO PRETO, revista em dois atos e 16 quadros

Companhia Negra de Revistas, direção de Jaime Silva e De Chocolat

Estréia: 31/07/1926

Teatro Rialto, Rio de Janeiro

Texto: De Chocolat

Música (composta e compilada): Sebastião Cirino

Maestro regente: Pixinguinha

Cenários: Jaime Silva

Mise-en-scène: De Chocolat, Jaime Silva e Alejandro Montenegro.

Elenco:

Jandira Aimoré

Rosa Negra

Dalva Spíndola

Djanira Flora

Miss Mons

De Chocolat

Guilherme Flores

Belisário Viana

Vicente Fróis

Waldemar Palmier

Domingos de Souza

Mingote

Soledade Moreira

Trio Martins

Vinte “black girls”

1º ato:

“Lá vão elas...” (Cortina). Dalva Spíndola.

“Cristo nasceu na Bahia”. Mingote e corpo coral.

“Modinha brasileira”. Djanira Flora.

“Charabiá africano”. Miss Mons Murray.

“Le roi s’amuse”. De Chocolat e Dalva Spíndola.

“Ludovina” (quadro com cançoneta). Djanira Aimoré.
“Charleston”. Rosa Negra.

2º ato:

“Grooms”. Ensemblistas.
“A mulata, o português e o filho”. (Sketch).
“Pérolas negras”. Rosa Negra e girls.
“Jaboticaba afrancesada” (quadro com cançoneta). Rosa Negra.
Trio Martins: “Moto perpétuo” de Riers e “Taís” de Massenet.
“D. João Charuto” (charge). De Chocolat e Djanira Flora.
“Banhistas”. Rosa Negra e Dalva Spíndola e girls.
“Mistinguett brasileira”. Rosa Negra.
Apoteose: “Mãe Preta”.

PRETO E BRANCO, “revuette-phantasie” em 2 atos, 18 quadros e uma apoteose

Companhia Negra de Revistas, direção de Jaime Silva e De Chocolat

Estréia: 03/09/1926

Teatro: Rialto, Rio de Janeiro

Texto: Wladimiro di Roma

Música compilada pelo maestro Lírio Panicalli

Mise-en-scène: De Chocolat

46 cenários de Jaime Silva

Marcações coreográficas: Prof. Alejandro Montenegro

Figurinos do Atelier da Empresa (“300 luxuosíssimas toilettes”)

Cabeleireiro: D’Assis (“Cabeleiras em fio de prata”)

1º ato:

1º “Mineiras” (Cortina). Corpo de Ensemblistas.
2º “Na entranha da terra” (fantasia). Entrada da Terra, Jandira Aimoré. Curioso, De Chocolat. Inundação, Djanira Flora. Carvão, Benedito Jesus. Platina, Alice Gonçalves. Ferro, Roberto Souza. Açõ, Waldemar Palmier. Ouro, Guilherme Flores.
3º “Vamos até lá?” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Abelha, Rosa Negra.
4º “Cortiços!” (Fantasia). Abelha, Rosa Negra. Abelhas, Ensemblistas.
5º “Mello, Mellinho, Melloso...”. Curioso, De Chocolat. Meloso, Roberto Souza.
6º “Brincos ou maçanetas?” (Fantasia). Um brinco, Jandira Aimoré. Outros brincos, Ensemblistas.

- 7º “O Novo antigo...” (Cortina). Chica Perna Inchada, Abellar Ribeiro. Malaquias, Mingote.
- 8º “Casa sossegada” (Sketch). A neurastênica, Jandira Aimoré. Dona de Casa, Deo Costa. A cantora, Djanira Flora. Um boxeur, Guilherme Flores. O funileiro, Waldemar Palmier. Um músico, Mingote.
- 9º “Oh! As mulheres!” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Raio de Sol, Deo Costa. Raio de Luz, Rosa Negra. Raio de Olhar, Djanira Flora.
- 10º “Tudo branco!” (Fantasia). Toda a companhia e as bailarinas Negroless Girl’s (*sic*).

Intervalo

2º ato:

- 11º “Raios e ... coriscos” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Raio de Sol, Deo Costa. Raio de Luz, Rosa Negra. Raio de Olhar, Djanira Flora. O Imprevisto, Soledade Moreira.
- 12º “A castelã e os trovadores” (Fantasia). A castelã, Jandira Aimoré. O violinista, Alfredo Martins, O trovador, Demócrito Santos.
- 13º “Papagaios de papel” (Cortina). Primeiro papagaio, Djanira Flora. Outros papagaios, Ensemblistas.
- 14º “Amor e... música” (Sketch). Professor, Soledade Moreira. Discípula, Jandira Aimoré. O marido, Oscar Ribeiro.
- 15º “Martinho e Catarina” (Cortina). Catarina, Rosa Negra. E mais: Martinho, Guilherme Flores.
- 16º “Flores e mais flores”. (Fantasia). Amor Perfeito, Deo Costa. Outras flores, ensemblistas.
- 17º “Bom souvenir” (Cortina). Curioso, De Chocolat. Jogo Franco, Jandira Aimoré.
- 18º “O ninho da águia” (Apoteose). Toda a Companhia.