

NIRLENE NEPOMUCENO

**TESTEMUNHOS DE POÉTICAS NEGRAS: DE CHOCOLAT
E A COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS NO RIO DE
JANEIRO (1926-1927)**

Programa de Pós-Graduação em História Social

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

**São Paulo
2006**

NIRLENE NEPOMUCENO

**TESTEMUNHOS DE POÉTICAS NEGRAS: DE CHOCOLAT
E A COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS NO RIO DE
JANEIRO (1926-1927)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História no Programa de Pós-Graduação em História Social, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Antonieta Antonacci.

**Programa de Pós-Graduação em História Social da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP**

**São Paulo
2006**

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de mestrado é a concretização de um sonho por mais de duas décadas adiado.

Gostaria de agradecer a meus pais – João Nepomuceno e Sebastiana de Deus Analfabeto um autodidata outro, eles, apesar de todas as adversidades e dificuldades financeiras, souberam transmitir às cinco filhas saberes, valores e apreço pela educação. Que eu consiga, como eles, transmitir valores e saberes à minha filha.

À Arynata, que soube compreender, no “abandono” destes dois últimos anos, o quanto este ‘sonho’ era importante para mim.

Ao núcleo sobrevivente da minha família, minhas irmãs Nilda e Nilda, a todos os sobrinhos e sobrinhos-netos, -em especial a Luciana Nepomuceno da Silva, pelos vários deslocamentos Itaguaí-RJ-São Paulo - que apesar da distância estiveram sempre na torcida. Sem esquecer aqueles que não mais habitam esse plano terrestre, mas cuja presença e proteção foi uma constante nesta caminhada.

Ao José Maria N. Pereira. Pelo grande apoio, pelo “banquinho”, pelas intermináveis conversas telefônicas (que, de certo, contribuíram para o lucro da Telemar) e pela biblioteca.

À Maria Antonieta Antonacci. Mais do que orientadora, você é presença, carinho, paciência. Sem sua dedicação e generosidade esta dissertação muito provavelmente teria tomado outros rumos e “fazerem” da população negra continuariam veiculados pela cortina do silêncio.

À Fátima Alves de Souza, Gabriela e Ana Beatriz; Dalva, José Carlos, Tarsila e Ana Terra; Neomi, Obara, Giulliana e Isabela, por segurarem “a barra” de Arynata nas minhas viagens para pesquisa de campo e “ausências” mil.

À Mônica Paula da Silva,

Aos funcionários das bibliotecas, arquivos, fundações e institutos onde esta pesquisa foi feita. Um agradecimento especial à Márcia Solange, coordenadora da....Funarte, pelo interesse e ajuda.

À Fundação Ford, cujo Programa Bolsa Internacional de Pós-Graduação financiou este estudo e me levou a uma imersão em Inglês na Universidade de Arkansas.

À Agência Estado Ltda, pela licença sem vencimentos de dois anos.

RESUMO

Esta dissertação procurou apreender formas de organização não institucionais da população negra no Rio de Janeiro, no período compreendido entre os últimos anos do século XIX e as três primeiras décadas do XX. Preterido pelo imigrante europeu no mundo do trabalho livre, o negro não se acomodou. Marcou sua presença em múltiplos espaços e afazeres urbanos, forçou brechas, movimentou-se de várias maneiras, inventando e conquistando lugares a partir de seus referenciais culturais de vida, criando alternativas de inserção que não foram “reconhecidas” pela lógica formal do trabalho “moderno”, como o mundo do entretenimento que começava a formar-se no Rio de Janeiro. Surpreendemos, nos palcos do “espetáculo-negócio”, uma presença predominantemente negra, reforçada por artistas afro-descendentes no que poderia ser chamado de circuitos Europa-Estados Unidos-Caribe-Brasil. Evidenciando entrelaçamentos e contínuos contatos, trocas e tensões entre diásporas negras de diferentes partes do mundo, que se influenciavam mutuamente, transformando e difundindo produtos culturais uns dos outros, artistas negros valeram-se do divertimento para ampliar discussões em torno de temas que afetavam diretamente o segmento negro da população nas décadas que se seguiram ao pós-abolição.

Como grande expressão dessas dinâmicas de culturas negras acompanhamos a emergência, as relações e os enfrentamentos de De Chocolat e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro, no período de 1926/27.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to catch organizations formed by black people between the last years of the 19th Century and the first decades of the 20th Century in Rio de Janeiro. Disregarded by the European immigrants in the post abolition period, the black man was forced to create his own identity and cultural reference. He became present in several places and urban activities. He discovered an alternative means of survival such as the entertainment world which started in Rio de Janeiro. There was a surprisiling predominance in show business of popular Brazilian black artists and other black artists from African Diaspora in Europe-The United States-Caribbean-Brazil circuit. This presence showed in an interweaving changing of contacts and tension. People influenced themselves, changed and broadcasted their own cultural products. Brazilian black artists used the amusement to expand discussions about important themes to all black people in the first decades after slavery ended.

Key-words: Black people, post abolition, culture identity, black theatre, music hall, entertainment

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I – A República chegou: entre a liberdade e intolerâncias.	30
1. Apagando a mancha da escravidão.....	30
2. Rio de Janeiro: vitrine das virtudes nacionais.....	34
3. O temor da desordem.....	40
4. Resistindo para sobreviver.....	50
5. “Urbis africana” <i>versus</i> “Paris nos trópicos”.....	63
CAPÍTULO II – Experiências de entretenimento do mundo negro na Capital Federal nos anos X X.	68
1. Dos “subterrâneos” à boca de cena.....	68
2. Práticas comunitárias orais frente à indústria do direito autoral.....	78
3. Um Chocolat do melhor cacau baiano.....	84
4. Teatro de revista: campo de negociações e confronto.....	89
5. “Tudo Preto” e “Preto e Branco”. Percepções e sentidos da população negra.....	98
CAPÍTULO III - Racismo, fascínio e temor entre o dito e o interdito na imprensa carioca.	112
1. Imprimindo as mudanças da Capital Federal.....	112
2. Os surtos de arte negra.....	118
3. A imprensa na contramão da opinião pública.....	131
4. A crise de domésticas <i>versus</i> Companhia Negra.....	136
5. De como foi o “bota-abaixo” da Companhia Negra.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
Saindo de cena.....	149
BIBLIOGRAFIA.....	152

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre as formas de organização promovidas por pretos e mestiços¹ na Primeira República têm se concentrado, com frequência, em grupos de intelectuais negros que escreveram e editaram jornais para sua comunidade - a chamada imprensa negra - e na Frente Negra Brasileira, no caso de São Paulo. No Rio de Janeiro, tem sido destacado, a partir da diáspora baiana, o papel fundamental de músicos, artistas e poetas negros na instituição do samba conforme o conhecemos hoje, em festividades religiosas, jogos de capoeira e agremiações carnavalescas.

Boa parte da produção historiográfica sobre a temática do negro nos anos 60 do século passado enfatiza sua marginalização no mundo do trabalho livre, do qual teria ficado de fora, como postularam estudos da chamada “escola paulista”, em função de sua pretensa apatia e despreparo para as novas exigências do capital industrial. Estudos mais recentes trouxeram abordagens evidenciando que, mesmo preterido pelo branco, sobretudo a partir da política de subvenção a imigrantes europeus, o negro perdeu espaço como assalariado e pequeno produtor independente,² sem deixar de marcar sua presença em múltiplos espaços e afazeres nas cidades em expansão. Ainda que banido de seus territórios e agredido em seus modos de viver por reformas urbanas, campanhas de assepsia e regeneração de costumes, outras formas de suas experiências de vida urbana têm sido apontadas por olhares sensíveis a dimensões de suas práticas culturais.

Contudo, concentrar atenções em práticas de segmentos negros da população carioca, nas quatro primeiras décadas após o fim da escravidão, revela que ainda há muito a ser

¹ Utilizaremos aqui duas categorias classificatórias. Pretos e pardos referentes a cor (e não raça) e ao modo como são designados nos censos. Negros como característica étnico-racial, usadas globalmente nas Ciências Humanas e incluindo as duas categorias de cor.

² SANTOS, Joel Rufino dos. “*O negro no Rio pós-abolição: marginalização e patrimônio cultural*”. Estudos Afro-Asiáticos, n.15, 1988, p, 43.

desvendado no cotidiano desses grupos populares. Longe de terem saído de cena para dar lugar ao imigrante, evidências apontam que o negro não se acomodou. Ao invés de entregar-se à passividade, forçou brechas, movimentando-se de várias maneiras, inventando e conquistando lugares a partir de seus referenciais culturais, como apontam diversos estudos³ em torno de contextos da acelerada urbanização em São Paulo e Rio de Janeiro. A exemplo do registrado por Cardoso em São Paulo⁴, a população negra do Rio de Janeiro, nos anos imediatamente pós-abolição, engendrou uma multiplicidade de formas de manifestação e ocupação da cidade, criando alternativas de inserção que não eram normalmente “reconhecidas” pela lógica formal do trabalho “moderno”.

A historiografia brasileira muito pouco ou em nada favoreceu esses grupos enquanto direcionou-se para estudar instâncias política e econômica na perspectiva de estruturas fundamentais de modos de ser, viver, produzir. A emergência do estudo do cotidiano na história, há algumas décadas, e de estudos culturais têm ampliado a percepção de diferentes processos históricos, possibilitando rever distorções e representações ao multiplicar ângulos de abordagens sobre a presença negra e de seus costumes e tradições em centros urbanos da chamada Primeira República.

Como aponta Maria Odila Dias, o cotidiano revela-se na história social como área de improvisação de papéis informais, novos e plenos de potencialidades de percepção de conflitos e transgressões, em que afloram formas peculiares de resistência e sobrevivência. Ainda segundo a autora, “incorporar à história tensões sociais de cada dia implica a reconstrução da organização de grupos marginalizados do poder e, às vezes, do próprio

³ Ver ANDREWS, George Reid. *Negros e broncos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru, SP: EDUSC, 1998; BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won: afro-brazilians in post-abolition. São Paulo and Salvador*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1998; CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. *A luta contra a apatia. Estudo sobre a instituição do movimento negro anti-racista na cidade de São Paulo (1915-1931)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica-PUC-SP, 1993; DOMINGUES, Petrônio. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Ed. Senac, 2004; REIS, Letícia Vidor. “O que o Rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 25, nº 2, 2003, p. 237-279. SANTOS, Carlos J. Ferreira. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Anablume, 1998.

⁴ CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco, op. cit..

processo produtivo”⁵. Com o olhar direcionado nesse sentido, procuramos valorizar e apreender “formas de fazer” de atores sociais do passado que só recentemente tiveram ouvidas suas vozes e passaram a marcar presença na escrita da história.

A virada dos séculos XIX-XX tem sido apontada, em praticamente todo o mundo ocidental, como um período de intenso dinamismo, com mudanças processando-se em todos os níveis, desde a ordem e as hierarquias sociais até noções de tempo e espaço de vários agentes em suas práticas culturais. No dizer de Neves,⁶ tratou-se de um daqueles momentos em que os ponteiros do relógio da História pareceram andar mais depressa. Invenções, velocidade, novas idéias, progresso foram as palavras de ordem desse tempo “quando não pareciam existir barreiras a frear”,⁷ como tão bem assinala o texto abaixo.

(...) De repente, após milênios de civilização, o homem tinha em seu poder engenhos inacreditáveis: um carro que anda sem precisar ser puxado por cavalos, um fio que instantaneamente transmite mensagens de um continente a outro, uma lâmpada sem gás, nem pavio, um aparelho para conversar com pessoas a longa distância, outro para tirar retratos perfeitos como um espelho, uma curiosa maquininha capaz de gravar e reproduzir todos os sons deste mundo, uma tela mágica onde são projetadas imagens de pessoas, bichos e coisas movendo-se animadamente, igualzinho à vida real...E para coroar este festival de deslumbramento, vira realidade o mais caro sonho do ser humano: voar!⁸

O Brasil viveu, de forma singular, “lenta, gradual e segura”, essa transfiguração do mundo capitalista para além da instituição do trabalho livre, com a denominada abolição da escravidão e troca do regime monárquico pelo republicano. Para muitos estudiosos, este processo de transformações sócio-políticas foi ímpar na história brasileira, e mesmo crucial para se pensar o país. As mudanças não alcançaram a todos nas mesmas formas e ritmos,

⁵ DIAS, M. Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. – 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.14, 15.

⁶ NEVES, Margarida de Souza. *A ordem é o progresso: O Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991 (História em documentos), p. 13.

⁷ COSTA, Ângela Marques da. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 – (Virando séculos)

⁸ Nosso Século: 1900-1910, p. 55. Apud Neves, op, cit, p.13.

deixando à margem negros, mestiços e brancos pobres que, mesmo nas fímbrias, cortiços e becos da metropolização republicana podem ser captados por percepções atentas ao “relampejar” de suas imagens e rumores⁹, ainda que desfigurados e desqualificados nas formas de representação dominantes.

Esta dinâmica virada do século também configurou, no Rio de Janeiro e em outras cidades em expansão, dimensões da constituição de culturas próprias entre crescentes setores das populações urbanas com origens, valores e tradições distintas, que acessaram aos novos centros sob estímulos da incipiente urbanização. O universo sócio-cultural resultante dessas confluências tem se revelado tenso e rico de possibilidades, podendo-se nele surpreender ações e reações de sujeitos históricos renegados pelas suas condições culturais de vida. A intenção desta pesquisa é a de buscar perceber e apreender “formas de fazer” de setores da população negra no Rio de Janeiro entre os anos de 1889 e 1930, na perspectiva dos Estudos Culturais.

Abordagem interdisciplinar iniciada em meados da década de 1950, por grupo de pesquisadores na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, a partir de pesquisas literárias, os Estudos Culturais “tomam como seu objeto qualquer artefato que possa ser considerado cultural”, sem distinguir entre “alta” e “baixa” cultura. Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams e E. P. Thompson, seus precursores, logo deslocaram a ênfase da literatura para a vida cotidiana e enfoques de determinismos estruturais para experiências historicamente vivenciadas, analisando como formas e práticas culturais produzem relações e sociabilidades. Nos anos 60, já difundido para os Estados Unidos, os Estudos Culturais ganharam ênfase por conceberem a cultura como campo de lutas em torno de significações sociais. Vale lembrar, como assinala Hall¹⁰, que “os Estudos Culturais não configuram uma

⁹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”, In *Obras escolhidas*, vol I, São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-234.

¹⁰ HALL, Stuart. “Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems”. In: HALL, S., HOBSON, D., LOWE, A., e WILLIS, P.. *Culture, media, language – working papers in cultural studies, 1972-1979*.

‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”.

A cultura constitui-se como campo de produção de significados no qual os diferentes grupos sociais negociam, em tentativas de preservar e manter atualizados seus significados à sociedade mais ampla. Nessa perspectiva, o âmbito popular é apreendido não apenas como *locus* de submissão, mas instância de lutas, transgressões, incorporações contínuas em diferentes formas de resistência. Privilegiando dimensões subjetivas das relações sociais, procuramos surpreender valores, crenças, costumes, formas de comunicação e de transmissão cultural entre africanos e seus descendentes na sociedade carioca, que atitudes conservadoras e racializadoras mantiveram em completo esquecimento ideológico¹¹ ou desconfiguraram e folclorizaram .

Nesta tentativa de flagrar formas de participação de grupos populares, herdeiros de tradições orais africanas, na então Capital Federal, nos valem, como sujeito de estudo, de duas companhias negras de teatro que assomaram à cena brasileira entre 1926 e 1927, integradas apenas por pretos e mulatos: a **Companhia Negra de Revistas** e a **Companhia Bataclan Preta**. Uma terceira companhia, nos moldes destas duas, surgiu em 1930, em São Paulo. Trata-se da **Companhia Mulata Brasileira**, com participação de pretos e mestiços. Nesta pesquisa, por vários momentos, faremos referência a esta companhia sem, contudo, nos dedicarmos exaustivamente à sua atuação e significado. Ambas as companhias pesquisadas, bem como a Mulata Brasileira, inserem-se no contexto do gênero teatral ligeiro¹², verdadeira febre nas grandes cidades brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir de

Londres. Apud ESCOSTEGUY, Ana Carolina. “Estudos Culturais: uma introdução. In: *O que é, afinal, Estudos Culturais?* SILVA, Tomaz Tadeu (Org). B. Horizonte: Autêntica, 2004, 3 ed, pp 133-166.

¹¹ DIAS, M. Odila Leite da Silva. “Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea”. Projeto História, São Paulo, nº 0, 1981, p. 223-258

¹² O gênero ligeiro engloba uma série de espetáculos musicais tais como a revista, a burlata, o vaudeville, a opereta, a mágica etc, todos com muitas características em comum. Para maior detalhamento, ver MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. Especialmente capítulo 2.

fins do XIX, a exemplo do que ocorria em outros centros das Américas e da Europa. Este gênero, no qual o estilo revista era o expoente, tornou-se um fenômeno de popularidade, sobrevivendo, já com grande oscilação de público, até o final dos anos 50 do século XX.

Profundamente marginalizado pelos intelectuais da época – e também por outros da contemporaneidade –, o teatro ligeiro na Capital Federal e seu público médio de duas mil pessoas por dia (dividindo-se em até três sessões) mereceram pouca ou nenhuma atenção dos meios acadêmicos até pelos menos a década de 1980, quando vieram a público os primeiros estudos¹³ dedicados ao gênero. Entretanto, nenhum desses trabalhos contemplou as companhias negras sobre as quais esta pesquisa detem-se. Só muito recentemente, com a publicação de duas obras, os fazeres desses pioneiros negros começaram a sair do limbo.

A primeira delas, o livro *Um espelho no palco*, de Tiago Melo Gomes¹⁴, resulta de sua tese de doutorado - “Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920 -, defendida na UNICAMP, em 2003. A segunda, *Corações de Chocolate*, lançada em janeiro de 2005, de autoria de Orlando Barros¹⁵, verticaliza enfoques sob seu diretor, o baiano com passagem em Paris, De Chocolate. Enquanto Gomes analisa o papel das companhias negras na articulação de identidades, mas sob o foco da cultura de massa em expansão no Rio de Janeiro da década de 20; Barros traz a público um trabalho rico em fontes, mas sem abordar os textos das peças encenadas pelas troupes negras, que considera perdidos. Sinaliza, entretanto, para potencial abordagem ao comentar a estréia da Companhia Negra.

¹³ Ver a respeito Flora Sussekind, *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; Roberto Ruiz, *O teatro de revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: MinC-Inacen, 1988; Neyde Veneziano. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1991 e *Não adianta chorar – Teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Ed. Da Unicamp, 1996; Fernando Mencarelli. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1999; Lysias Ênio e Luis Fernando Vieira. *Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2002.

¹⁴ GOMES, Tiago Melo. *Um espelho no palco*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004

¹⁵ BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

“(...) conforme sua repercussão no noticiário dos dias seguintes, pois somente nele baseado podemos reconstituir como foi a peça em sua escrita e indicações de cena, uma vez que ela não foi preservada.”¹⁶

As duas obras não esgotam o assunto, como tampouco faz parte de nossas pretensões fazê-lo neste trabalho. Este estudo tem proximidades e afastamentos com os trabalhos dos dois autores. Aproxima-se de *Um espelho no palco* ao concentrar-se na análise de duas das peças do repertório da Companhia Negra de Revistas – “Tudo Preto” e “Preto e Branco”¹⁷ - constantes do acervo de peças teatrais do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, e de *Corações de Chocolate* ao procurar acompanhar a atuação das troupes teatrais negras. E toma outros rumos na tentativa de flagrar a presença de artistas populares negros nos primórdios da indústria do lazer no Rio de Janeiro. Essa presença maciça tem sido referenciada em vários trabalhos nas últimas décadas, embora, em geral, seus autores não ousem nomeá-los como afro-brasileiros, optando por termos como “pobres”, “gente do morro”, “populares”, “protagonistas de formas culturais urbanas”, etc¹⁸. Este deslocamento já havia sido observado por Lopes, em 2000, em comentário a trabalho de Roberto Moura.

Um dos aspectos mais importantes no trabalho de Roberto Moura é o de explicitar o papel de liderança do negro no desenvolvimento de uma cultura popular urbana carioca, quando em geral os analistas se contentam com a vaga noção de “povo” ou “classes populares” em sua composição multiétnica¹⁹.

¹⁶ BARROS, Orlando, op.cit., p.87

¹⁷ Esta pesquisa não encontrou registros dos demais textos encenados pelas companhias negras de teatro de revista.

¹⁸ Alguns desses trabalhos, esclarecedores sobre tensões sócio-culturais no Rio de Janeiro, são os de VELLOSO (1996, 2004), CUNHA (2003 e 2005), SAROLDI (2000). Os autores valem-se da presença de outros sujeitos sociais, como nacionais brancos e imigrantes pobres, bem como de variadas origens culturais no caldeamento de que resultou uma cultura de raiz popular. Sem incidir e insistir no negro, predomina o uso de termos como pobres, gente do morro, etc. Reconhecemos essa polifonia, porém entendemos que no amálgama cultural dessa invocada cultura mestiça não há como deixar de ressaltar que a matriz prevalecente é a africana. Quanto mais não seja, por uma questão demográfica.

¹⁹ 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: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.*

As companhias negras de teatro de revista foram mantidas, por décadas, à margem da história do teatro e da sociedade carioca. O silenciamento em torno delas mesmo hoje, passados 80 anos do surgimento do primeiro grupo, ainda que rompido pelos estudos de Gomes e Barros, leva a inferir que práticas culturais, vozes, gestos, formas de sobrevivência e de transgressão de populações negras permaneceram “no domínio pouco igualitário e democrático das formas de julgamento e avaliação que, plantadas no terreno da ‘alta’ cultura”²⁰, olham com menosprezo para a não-cultura das massas. Trata-se de um silêncio que vai além do desprezo imputado ao gênero ligeiro. Depreende-se que as companhias negras foram vistas, mais nos tempos atuais do que em sua época, como meras cópias sem originalidade de espetáculos musicados que foram, eles próprios, alvos do desdém de elites intelectuais que viram este gênero como algo menor e sem valor literário. Esse “apagamento” torna-se mais ostensivo se levarmos em conta o sucesso alcançado pelas companhias - tão evidente em toda a imprensa da época -, particularmente a Companhia Negra de Revista e a Companhia Mulata Brasileira.

A estréia da Companhia Negra de Revista, sob a direção de De Chocolat, na noite de 31 de julho de 1926, transformou-se em um impactante acontecimento na Capital Federal, provocando “enchentes”²¹ a que o Rialto, teatro que tinha fama de azarado, de há muito estava desacostumado. O primeiro espetáculo do grupo, “Tudo Preto”, ficou um mês em cartaz. Em 12 dias de exibição, a peça foi assistida por cerca de 13 mil pessoas²², o que dá uma média de pouco mais de mil espectadores por noite. Ao longo de quase um ano de atuação, a companhia completou a marca de 400 apresentações em seis estados – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul -, e em cerca de três dezenas de

²⁰ JOHNSON, Richard. “O que é, afinal, Estudos Culturais?”. In SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 20.

²¹ Designação para casa cheia.

²² A informação consta de anúncio publicitário da Companhia, publicado no jornal *A Manhã* de 15-08-26, p. 15.

idades brasileiras²³, “numa época em que dez ou quinze espetáculos já denotavam o sucesso de uma produção”²⁴ e em que os deslocamentos faziam-se por meio de trem ou navio.

O “ocultamento” das companhias negras de revista foi uma das primeiras dificuldades na proposição deste trabalho, e também o responsável por alimentar meu interesse pelo tema. Descobrir suas presenças no cenário noturno da Capital Federal, aliás, foi uma surpresa, uma vez que as referências a teatro negro no Brasil remetem, invariavelmente, ao Teatro Experimental do Negro (TEN) como a primeira e praticamente a única experiência do gênero. Seu fundador, Abdias do Nascimento, reclama para o TEN o papel de divisor de águas na cena teatral brasileira ao afirmar que, antes do TEN, o negro só desempenhava papéis “exóticos”, “grotescos” e “subalternos”. “O TEN formou um corpo de atores e atrizes dramáticos negros, o primeiro a existir fora dos estereótipos anteriormente mencionados”²⁵.

Note-se que Nascimento, para dividir a cena teatral negra brasileira em antes e depois do TEN, recorre a expressões comumente utilizadas pelas elites intelectuais dos anos 1920 em suas referências depreciativas ao teatro de revista e a outros tipos de espetáculos musicados. Embora seja consenso, entre estudiosos e críticos teatrais, o papel subalterno ocupado pelo artista negro ao longo da existência da atividade teatral no país (algo abordado mais à frente), essa premissa leva ao perigo da generalização e da diluição. É o que parece ocorrer com Abdias do Nascimento, ao não enxergar um passado que ficara para trás apenas 20 anos antes do aparecimento do Teatro Experimental do Negro. Não encontramos, na produção literária

²³ Entre as muitas cidades visitadas pela trupe estão Petrópolis, Niterói, Campos (RJ); Campinas, Ribeirão Preto, São Carlos, Araraquara, Sorocaba (SP); Itajubá, Três Corações, Barbacena, São João D’El Rei (MG); Recife (PE), Salvador (BA); Porto Alegre e Pelotas (RS). Informações constantes em Barros, op. cit., em especial capítulo 4.

²⁴ MENCARELLI, Fernando, op. cit., p.15. O autor aborda o período compreendido entre os últimos anos do século XIX, mas é possível acompanhar o tempo médio de duração das peças de teatro ligeiro nos jornais da Capital Federal no início dos anos 20. Raramente as apresentações estendiam-se para além de duas semanas. Em 1921, por exemplo, a companhia do Teatro Recreio, um dos templos do espetáculo ligeiro, montou, num período de oito meses, nada menos do que 19 peças diferentes.

²⁵ NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Negro Brasileiro no Festac 77: uma notável ausência”. Revista Thoth, nº 4, janeiro-abril (1998), pp 211-224.

de Abdias do Nascimento que versa sobre a presença negra no teatro, qualquer referência aos grupos negros de teatro de revista das primeiras décadas dos 1900.

Fica difícil imaginar que o fundador do TEN não tenha tomado conhecimento das companhias negras. Mesmo após alguns anos de sua extinção, o eco de suas atuações ainda reverberava na imprensa. Em 1929, o *Clarim d'Alvorada* noticiava: “Após três anos de ausência, encontra-se novamente entre nós, o festejado ator, Mingote, que aqui esteve com a Companhia Negra de Revistas em 1926”²⁶. Em 1930, quando da estréia da Companhia Mulata Brasileira, a troupe pioneira voltou a ser lembrada por um cronista de *O Globo*, que não escondeu sua preferência pelo grupo paulista em razão do que considerou “imitação de coisas estrangeiras e incompatíveis com o característico da Companhia” da troupe de De Chocolat.

Muito interessante, muito superior ao que fora dado esperar, esteve a estréia da “Companhia Mulata Brasileira” ontem, no Teatro República. (...) esta exibição de agora é coisa muito diferente da que, há anos, foi feita no Rialto. (...) O conjunto de agora está bem orientado; não é levado a ridículas imitações de coisas estrangeiras e incompatíveis com o característico da Companhia, ao contrário, explora aspectos regionais, episódios e música brasileira, quase sempre do interior do país, e daí o estar bem à vontade, no desenrolar numeroso de quadros, cenas e cortinas.²⁷

Neste debate em torno das experiências do teatro de revista negro no Brasil, Leda Maria Martins, em sua obra comparativa da trajetória do Teatro Negro no Brasil e nos Estados Unidos, também concentra-se no TEN.

Ao se pensar um Teatro Negro no Brasil é obrigatório reportar-se, quase que exclusivamente, ao Teatro Experimental do Negro, a sua marca mais visível no cenário brasileiro, ao Teatro Popular Solano Trindade e a algumas produções esparsas de escritores contemporâneos²⁸.

²⁶ O *Clarim d'Alvorada* de 13-05-1929. Apud Barros, op, cit., p. 254.

²⁷ O *Globo* de 20-12-1930. Apud Gomes, op, cit., p. 358.

²⁸ MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 77.

Em outras referências à Companhia Negra de Revistas, o ator e escritor Haroldo Costa, em *O Negro nas Artes Cênicas*, dedica menos de meia página à iniciativa pioneira de De Chocolat, no início do século e ao Teatro Popular Brasileiro, de Solano Trindade, contra 11 páginas consagradas ao Teatro Experimental do Negro, do qual foi integrante. Tamanho desprezo talvez possa ser pensado pela influência do positivismo e evolucionismo social sobre parcela letrada da comunidade negra, que valorizava o modo branco de organização do mundo e procurava enquadrar-se nas regras do sistema estabelecido. Um depoimento da brilhante atriz Ruth de Souza à revista *Dionysos*, abordando sua participação no TEN e o papel por este desempenhado no cenário teatral brasileiro, contém indicativos no sentido de que “Houve os que aderiram com seriedade e outros que preferiram os espetáculos musicados – talvez por serem mais divertidos?”²⁹.

Em suas palavras fica evidenciada a idéia de que seriedade e teatro de revista não se coadunavam. Na perspectiva desta atriz, apenas o drama, uma matriz privilegiada no teatro ocidental, merece consideração. Ruth de Souza, em consonância com a proposta do TEN, não estava isolada neste pensar. Na definição do criador do grupo, Abdias do Nascimento, “(...) o TEN não é nem uma sociedade política, nem simplesmente uma associação artística, mas um experimento psicossociológico, tendo em vista *adestrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamento da classe média e superior da sociedade brasileira.*”³⁰

Discursos em tons enobrecedores da raça negra, impregnados por valores da ordem branca, também podem ser encontrados nos jornais da imprensa negra paulistana.

²⁹ SOUZA, Ruth. Pioneirismo e luta. Revista *Dionysos*. Especial Teatro Experimental do Negro. MinC Fundacen, 1988, 121-130.

³⁰ Apud SOARES, L. A. Alves. *A sociologia crítica de Guerreiro Ramos: Um estudo sobre um sociólogo polêmico*. Rio de Janeiro: Copy & Arte, 1.a ed., 1993, p. 116 (grifos nossos).

(...) Vemos por aí a cada passo, homens pretos vivendo de vícios, quando número de mulheres mulambas e desgrenhadas, meninos vadios perambulando pelas ruas. (...) [não devemos] pretender perpetuar a nossa raça, mas sim infiltrarmos no seio da raça privilegiada, procurar por todos os meios elevar o caráter dos nossos homens, obrigar os nossos filhos, irmãos, amigos a freqüentar escolas e a nutrir o espírito de nossas filhas, noivas, irmãs, a compreensão exata do que seja honra e apreço para si mesmas. Sejamos juízes severos de nós mesmos, só edificuemos a fraternidade que nos confundem com os brancos nascidos debaixo da mesma bandeira auriverde. Procuremos o trabalho e busquemos luz para nossa inteligência, pois assim não depararemos com os espetáculos pouco edificantes que hoje nos deparamos(...).³¹

O sociólogo Guerreiro Ramos compartilha de perspectiva semelhante em relação ao caminho a ser trilhado pelo negro para sua inserção no mundo dos brancos. Guerreiro pertenceu à direção do TEN, onde administrava sessões de psicodrama existenciais chamadas Seminários de Grupoterapia, tendo dividido com Abdias do Nascimento a edição do jornal *Quilombo*. Em 1946, antes de juntar-se ao grupo, postulou:

“um grande número de negros brasileiros ainda não se incorporou à cultura dominante no Brasil que é a européia de base latina. Existe uma cultura negra no Brasil, com seu sincretismo religioso, seus hábitos alimentares, sua medicina de “folk”, sua arte, sua moral, etc. O mundo mental desses grupos é incompatível com o das classes dominantes. O negro brasileiro pode “branquear-se”, na medida em que se eleva economicamente e adquire os estilos comportamentais dos grupos dominantes.”³²

Conforme Barbosa, estudioso de Guerreiro Ramos, importa lembrar que a temática do negro brasileiro só passou a fazer parte do seu universo a partir de 1946. Outro analista da trajetória do sociólogo baiano, Luís Antônio Soares,³³ dividiu seus trabalhos a respeito das relações raciais no Brasil em duas fases, embora não as delimite por datas. A primeira, que nos interessa neste momento, pautou-se por um pensamento voltado para a integração do

³¹ O Bandeirante, n.º 3 de 09-1918. Apud CARDOSO, Paulino de Jesus, op. cit., p. 98.

³² Apud BARBOSA, Muryatan Santana. “Guerreiro Ramos e o personalismo negro”. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Sociologia/USP. São Paulo, 2004, p. 36.

³³ SOARES, op. cit., p. 116.

negro na sociedade brasileira e em defesa da democracia racial³⁴; a segunda, ficou marcada pela denúncia do caráter patológico das atitudes do branco e da alienação estética do próprio negro. Nesta fase, ainda segundo Soares, a “referência elogiosa à democracia racial dá lugar à estratégia da denúncia.”³⁵ Voltando à primeira fase de Guerreiro, encontra-se referência de que pregava a necessidade da sociedade brasileira instalar “mecanismos integrativos de capilaridade social capazes de dar função e posição adequada aos elementos da massa de cor que se adestram nos estilos de nossas classes dominantes”.³⁶ Em relação ao TEN, embora a princípio tivesse desdenhado do convite de Abdias para juntar-se ao grupo,³⁷ posteriormente Guerreiro Ramos avaliou-o como a única instituição capaz de instalar aqueles mecanismos de integração na sociedade, na perspectiva de desenvolver “nos homens de cor estilos de vida das classes superiores.”³⁸

Para parcelas letradas de negros brasileiros, a aquisição de respeitabilidade por parte da população negra estava diretamente associada a mudanças de hábitos e de modos de vida, que persistiam nas camadas populares e que deveriam ser erradicados com a regeneração de comportamentos.³⁹ Podemos inferir que a cultura do riso e do humor crítico performático, cuja natureza, segundo Bakhtin, aparece sempre deformada porque lhe são aplicadas idéias e

³⁴ O jornal *Quilombo*, publicado entre 1948 e 1950, tinha uma coluna denominada “Democracia Racial”, para a qual escreviam intelectuais negros e brancos. Antônio Sérgio Guimarães registra que o termo “democracia racial” não tinha, naquele momento, o significado que ganhou depois, nos anos 60; assinala que nos anos 40 e 50, o termo equivalia à busca de uma inserção igualitária em termos materiais, políticos e culturais. “(...) os intelectuais negros do período acreditavam poder definitivamente vencer o conservadorismo das elites políticas e culturais do país para estabelecer, em definitivo, a redenção do povo negro”. Ver *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*, Comunicação apresentada no Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, dezembro de 2003.

³⁵ Idem.

³⁶ Apud SOARES, op. cit., p. 116.

³⁷ “(...) Há cinco anos passados, o fundador do TEN me procurava para obter meu apoio à sua iniciativa e eu o despistei, como se despista a um demagogo e a um negro ladino.” A frase consta de artigo posterior de Guerreiro Ramos, “O negro no Brasil e um exame de consciência”, in *Relações de Raças no Brasil*. Edições Quilombo, 1950, pp. 35-36. Ver também PINTO, L. A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, e BARBOSA, Muryatan Santana, op. cit., p. 34.

³⁸ Apud SOARES, L.A. Alves, op. cit., pp.116-117.

³⁹ Paulino de Jesus Cardoso chama de “rede de vigilância” a atitude dos negros letrados paulistas de intervir nos corpos negros, cotidianamente, buscando uma reformulação das regras de conduta, tais como conversas em tom baixo, o gosto pela valsa, agir com cortesia e praticar a monogamia. Op. cit., p 77.

noções alheias,⁴⁰ não era bem vista por este grupo, estando “em oposição ao belo e ao sublime, apontado pela estética humana e edificado pelos valores culturais hegemônicos”⁴¹.

A “incompatibilidade mental” das troupes teatrais negras dos anos 1920 com os “estilos comportamentais” estabelecidos por setores negros dominantes como modelo civilizado de cultura talvez explique o silêncio que ainda hoje as cerca, bem como a desproporcionalidade de espaço editorial com que o ator e escritor negro Haroldo Costa brindou um e outro grupos teatrais em seu livro acima mencionado.

Tais manifestações permitem deduzir que intelectuais e artistas negros olharam para o teatro de revista e, particularmente para as companhias negras, do mesmo lugar que os literatos elitistas das primeiras décadas do século XX, imputando ao gênero a dicotomia alta-baixa cultura. Ao se pautarem pela idéia do gênero ligeiro como algo grotesco, sem valor literário, cujo propósito maior era a diversão, esses intelectuais deixaram de perceber, nas revistas, o espaço privilegiado de debates que seus protagonistas – atores, diretores, escritores e músicos negros - constituíram naqueles anos 20.

Trabalhamos na perspectiva do teatro de revistas negras como palcos de confrontos entre diferentes visões sobre temas centrais da sociedade brasileira – como os relacionamentos étnico-culturais - e de partilhas de experiências negras do viver urbano. Espaço contraditório e lugar de contestação estratégica, a cultura popular negra, na observação de Hall, não pode nunca ser explicada ou simplificada nos termos das oposições binárias como alto-baixo, diversão-educação, resistência-cooptação, autêntico-inautêntico normalmente utilizadas para defini-la⁴².

⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 3.

⁴¹ FONSECA, Dagoberto José. *A piada: discurso sutil da exclusão. Um estudo do risível no racismo à brasileira*. Dissertação de Mestrado, Programa de Ciências Sociais. PUC-SP, 1994.

⁴² HALL, Stuart. “Que “negro” é esse na cultura negra?” In SOVIK, Liv (Org). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. B. Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, p.341.

Tomei conhecimento da existência da Companhia Negra de Revistas no início dos anos noventa, quando coletava material para um texto jornalístico sobre o músico Pixinguinha, um dos participantes do grupo. Moveu-me, primeiramente, a curiosidade e o espanto de, mesmo enquanto jornalista e militante já há alguns anos em organizações do Movimento Negro, jamais ter lido algo sobre este grupo. Intrigou-me, particularmente, saber como aqueles negros haviam conseguido se organizar em torno de uma companhia teatral em contexto social e econômico tão adverso, como o dos primeiros tempos da República, em que o regime empenhava-se em apagar da memória do país a mancha da escravidão e em expurgar práticas da população negra avaliadas como incompatíveis com os valores de “modernidade” com que seus agentes pretenderam dotar o Brasil.

Sérgio Cabral, em *Pixinguinha: Vida e Obra*,⁴³ aborda brevemente a existência da Companhia Negra de Revistas, no que tange à participação do biografado. O mesmo ocorre com Roberto Moura no livro sobre Grande Othelo, ator que integrou a Companhia quando ela vivia uma segunda fase.⁴⁴ Marília Barboza, autora de outro livro sobre Pixinguinha, embora não avançasse no assunto, admitia o inusitado e a importância do feito, mas deixava a sociólogos a tarefa de interpretá-lo. “Em 1926 ocorre, no Rio de Janeiro, um fato que analisado por um sociólogo talvez merecesse uma tese. Um grupo de artistas negros, marginalizados pelas companhias teatrais da época, resolve ‘mostrar suas qualidades.’”⁴⁵ Também o cronista Jota Efegê⁴⁶ abordou a Companhia Negra de Revista em seus livros *O Cabrocha* e *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Do mesmo modo, o livro *A Mão Afro-Brasileira: Significação da Contribuição Artística e Histórica*, de Emanuel Araújo,

⁴³ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1977.

⁴⁴ MOURA, Roberto. *Grande Othelo: um artista genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1996 (Perfis do Rio).

⁴⁵ SILVA, Marília Trindade Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Filho de ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, p.82.

⁴⁶ EFEGÊ, Jota, pseud. de João Ferreira Gomes. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979. v.2., e *O Cabrocha (Meu companheiro de “farras”)*. Casa Leuzinger, 1931.

contém registros acerca da Companhia Negra de Revistas e das companhias Bataclan Preta e Mulata Brasileira.

Este breve levantamento bibliográfico acabou por suscitar novas indagações e, à pergunta inicial, sobre como aqueles negros haviam conseguido se organizar em torno de uma companhia teatral, acrescentei outras: Quem foram os integrantes desses grupos? Que formação possuíam? O que expressaram suas peças? Quais reações provocaram num público racial e socialmente tão heterogêneo como o dos espetáculos musicados? Como foram recebidos e tratados pela imprensa e, em particular, pelos jornais da imprensa negra? Qual a razão de seu sucesso? Como financiavam seus espetáculos? Parte das respostas a estas perguntas foi buscada na imprensa da época. Ao acompanhar que as companhias negras haviam tido uma grande repercussão no período, ampliou-se o campo de questionamentos. Por que o eco daquelas troupes teatrais chegou tão abafado até os nossos dias? Problemática candente porque, para a imprensa do período, a Companhia Negra de Revistas assinalou o advento do teatro negro no Brasil; seu fundador, De Chocolate, foi apontado pelos jornalistas como o “pai” do teatro negro⁴⁷. Por que, então, foram tão completamente esquecidos e aliçados da história teatral e das formas de sobrevivências populares no Rio de Janeiro?

A idéia inicial desta pesquisa era a de traçar um perfil de cada uma das companhias a partir do trajeto biográfico-profissional de seus principais integrantes; proposta logo abandonada. Menos pela precariedade de registros substanciais acerca da maioria dos artistas ou extensão da tarefa, longa para o prazo de dois anos de um mestrado, e mais pelo intrincado e fascinante jogo de possibilidades que veio à tona a partir da leitura da primeira peça encenada pela Companhia Negra de Revistas - “Tudo Preto”. Ainda pesou fortemente na

⁴⁷ *A Manhã*, 12-10-1926, p. 6. “Nos Theatros”.

mudança de foco a constatação de uma presença predominantemente negra no mundo do espetáculo-negócio⁴⁸ que começou a ganhar forma na virada do século.

Sob este aspecto, a pesquisa “Antecedentes da chegada da Indústria Cultural no Brasil”, desenvolvida entre 1994-95 por Roberto Moura, para o Centro Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC), da Universidade Federal do Rio de Janeiro⁴⁹, funcionou como uma espécie de farol, sendo extremamente oportuna na compreensão do universo do entretenimento carioca no raiar do século XX. Moura, como já foi ressaltado por Lopes, explora, em seu trabalho, a liderança da população negra no entretenimento comercializado.

(...) as histórias da arte ou da cultura brasileira, que relatam o desenvolvimento da nossa literatura-pintura-escultura-música erudita-teatro etc., não abordam a produção artística para os palcos populares que começa a ser comercializada no Rio de Janeiro ainda no Império, se expandindo depois para todo o país associada aos produtos da Indústria Cultural, na Primeira República. Além da formação classicista dos intelectuais e cronistas que produziram esses relatos, com a sensibilidade estética dirigida para a música erudita, para a pintura ou a literatura clássicas (...) outras razões os faziam invalidar, de saída, essa produção artística (...) Certamente a procedência social e sobretudo racial de seus autores e intérpretes, além (...) da estética das culturas populares que se afirmam ao longo do século XX associadas à Indústria Cultural, revelarem uma nítida liderança do negro.⁵⁰

A atenção de Moura volta-se para um protagonismo negro nas primeiras “cintas cinematográficas cantantes” da *belle époque*, quando os filmes mudos eram sonorizados em sua maioria por músicos negros, ocultos atrás das cortinas, e nos primeiros palcos populares a oferecer entretenimento pago, onde destacaram-se artistas como Benjamin de Oliveira,

⁴⁸ A expressão retirada de Roberto Moura em “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp.113-154. O artigo em questão é parte de um estudo mais amplo - *Antecedentes da chegada da Indústria Cultural no Brasil* – realizado para o Centro Interdisciplinar de Estudos Culturais da Escola de Comunicação da UFRJ entre os anos de 1993 e 1995. O autor justifica a elaboração de um conceito específico, espetáculo-negócio, para relatar o desenvolvimento das atividades artísticas profissionais tanto no Brasil como na América Latina em geral, já que não houve na região uma indústria cultural propriamente dita, ou seja, não houve a produção de equipamentos de captação de imagem e som, nem laboratórios ou produtos industrializados para seu processamento.

⁴⁹ Um resumo deste trabalho foi publicado na forma de artigo intitulado “A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro”. In: LOPES, Antonio Herculano, op. cit., pp. 113-154.

⁵⁰ MOURA, Roberto. Idem, pp 4-5.

considerado o maior palhaço brasileiro de todos os tempos, o cantor e ator Eduardo das Neves e a dançarina de maxixe Plácida dos Santos, cuja carreira de sucesso culminou em Paris. Com exceção de alguns poucos nomes que receberam um maior destaque, notadamente na área musical, a produção dos pioneiros negros da indústria do entretenimento carioca, na virada do século, permanece excluída da historiografia.

Importa destacar, nessa embrionária indústria cultural, interconexões diversas de experiências vivenciadas entre artistas populares da diáspora africana, que se traduz em forte presença desses sujeitos no que poderia ser chamado de circuito Europa-Estados Unidos-Caribe-Brasil, numa época em que a arte de africanos e seus descendentes ainda era muito subestimada. Nesta perspectiva, fica evidenciada a pertinência da idéia de Linebaugh, a respeito do navio como meio de comunicação entre os continentes e lugar onde trabalhadores interétnicos e multiculturais comunicaram-se, embora o autor trabalhe com o contexto do tráfico internacional de escravos. Linebaugh percebe o navio “como local de encontros onde se apinhavam várias tradições, numa estufa de internacionalismo de extraordinário vigor”.⁵¹

Nessas “culturas viajantes” podemos observar, antes mesmo do final do século XIX, a presença de artistas brasileiros na Europa, caso da “maxixeira” Plácida dos Santos, que se apresentou em temporada no Follies Bergères, em Paris, bem como de artistas caribenhos e norte-americanos em palcos populares cariocas, como a cançonetista da Martinica, Dzelma. Esta martiniquense, que dividia o palco do Teatro Santana, na Praça Tiradentes, com Plácida, foi quem incentivou a maxixeira a “descobrir” a Europa⁵². Na virada daquele século encontraram-se em Paris, cantando lundus e dançando maxixe, o mulato Geraldo Magalhães e sua *partnaire*, Nina Teixeira, que de lá retornaram em 1909⁵³.

⁵¹ LINEBAUGH, Peter. “*Todas as montanhas atlânticas estremececeram*”. Revista Brasileira de História, 6, 1984, pp. 7-46.

⁵² EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, v.2, p.11.

⁵³ EFEGÊ, Jota, op. cit., p. 107.

Neste mesmo ano, o dentista baiano Duque (Antonio Lopes de Amorim Diniz), iniciou suas andanças por Paris, Nova York, Buenos Aires e Montevideú, com suas várias *partnaires*, mostrando ao mundo o seu maxixe “aristocrático”, na definição de Pixinguinha. Duque dirigiu, durante longo tempo, o cabaré Sherazade, em Paris. Foi sob sua direção que lá se apresentou, em 1922, o conjunto “Os Oito Batutas”, liderado por Pixinguinha e Donga. O próprio criador da Companhia Negra de Revistas, De Chocolat, foi atração dos palcos parisienses, por volta de 1919. Nos anos 20, o fluxo no eixo Europa/Caribe/Brasil não só teve continuidade como foi intensificado. Assim, puderam ser vistos, nos palcos dos espetáculos ligeiros da cidade do Rio de Janeiro, o dançarino infantil Ébano, de 10 anos, natural da Martinica, e a também dançarina Mrs. Mons Murray, de Barbados. Esta, juntamente com a bailarina norte-americana Imperialina Dugann, integrou o elenco da peça “Tudo Preto”, na interpretação de um “batuque africano”. Em 1927, um grupo de negros da Jamaica atuou, ao lado da bailarina Maria Olenewa, na peça “Dentro da Noite”, enquanto a orquestra Abbey’s Black Bottom, formada por “onze endiabrados e retintos espécimens da raça escura”, apresentava-se no Teatro Rialto⁵⁴. Houve, por esta época, inúmeras outras atrações negras estrangeiras nos palcos cariocas, como a confirmar que “o navio permaneceu talvez o canal mais importante da comunicação pan-africana antes do surgimento do disco LP”.⁵⁵

Esses entrelaçamentos sugerem contínuos contatos, trocas e também tensões entre diásporas negras de diferentes partes do mundo que se influenciavam mutuamente, apropriando-se e difundindo produtos culturais uns dos outros, constituindo, como apontou Gilroy, dinâmicos processos no interior do sistema Atlântico Negro. Este parece ter sido, por exemplo, o caso da difusão do *charleston*.⁵⁶ O ritmo, nascido nas ruas do Harlem, chegou aqui

⁵⁴ As informações constam de BARROS, op. cit., Ver principalmente o epílogo “À margem da história da Companhia Negra de Revistas”.

⁵⁵ LINEBAUGH, Peter. Op. cit., p. 43.

⁵⁶ De Chocolat foi apontado em alguns necrológios como o introdutor do ritmo no Brasil, do qual, afirmam alguns jornais, ele era exímio dançarino. No entanto, essa paternidade era reivindicada por outros, caso do bailarino Bueno Machado, que em resposta a Medeiros de Albuquerque reconhecia a “gênese plebéia” do ritmo,

com diferenciações, provavelmente com uma aproximação ao maxixe, como registrou um contrariado cronista no jornal *A Manhã*, de 18 de agosto de 1926⁵⁷.

Lá [no Harlem], em função dos movimentos acrobáticos, dançava-se separado. Aqui degenerou-se em uma atração enérgica de dois corpos que trejeitam o mais que podem. E todo movimento violento é inestético.

Nessas transmissões de experiências e saberes ainda estavam embutidas formas de organização e de resistência que se enfrentaram no universo da palavra, da dança, da música, das artes. Gilroy, que atribui importância fundamental à música nas formas culturais negras pós-escravidão, assinala que ela foi expressão primária da distinção cultural que essas populações capturaram e adaptaram a novas circunstâncias. “Ela (população ex-escrava) utilizava as tradições separadas mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio.”⁵⁸ Vale lembrar que, nesse período, despontaram o New Negro Movement (Harlem Renaissance), nos Estados Unidos; o Negrismo, no Caribe e, um pouco mais tarde, a Negritude, na França.

O passo seguinte da minha busca foi a concentração na figura do mentor da Companhia Negra de Revistas e da Companhia Bataclan Preta, surgida a partir de uma dissidência na primeira, o baiano João Cândido Ferreira, apelidado Jocanfer (junção das primeiras sílabas de seu nome) no início da carreira como cançonetista em “chopes-cantantes” (também chamados “chopes berrantes”) do Rio de Janeiro. Tornou-se, depois, conhecido por

para ele mais apropriadamente uma “gymnástica rythmica” do que um “bailado espiritual”. Contudo, não via motivos para o repúdio ao *charleston*, que considerava bem menos “imoral” que o “shimmy”, outro ritmo negro a dominar salões “chics” e populares cariocas no período.

⁵⁷ *A Manhã*, 1926. “Um problema choreographico”. O artigo é assinado pelo escritor Medeiros de Albuquerque.

⁵⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 173.

De Chocolat, apelido que, precedido de um ‘monsieur’, ganhou em Paris. Ao morrer, em dezembro de 1956, De Chocolat motivou extensos obituários em boa parte da imprensa carioca e uma comovente crônica assinada por Paschoal Carlos Magno, no *Correio da Manhã*⁵⁹. O verbete destinado ao cançonetista, repentista e revistógrafo na *Enciclopédia da Música Brasileira, erudita, folclórica*, se não chega a ser alentado, também não é desprezível, e foi um dos pontos de partida na tentativa de recuperar a trajetória do grupo.

“(…)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 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 sucesso. Retornando ao Rio de Janeiro em 1927, a companhia passou a apresentar-se no Teatro República, com a revista *Café Torrado* (Rubem Gil e João d’Aqui)”(…).

Acompanhar registros da atuação da Companhia Negra de Revistas e de De Chocolat exigiu o que Beatriz Sarlo chama de “método arqueológico de reconstruir a besta a partir de um osso”⁶⁰. Mas, como observou Benjamin, o trabalho do historiador pode ser comparado ao de um catador de papéis ou um coletor de lixos, um colecionador de fragmentos, um arqueólogo, a quem cabe discernir o significado nos cacos, nos fragmentos.⁶¹ Uma coleta que exige do pesquisador a busca paciente de indícios que possibilitem uma re-interpretação do passado.

Com exceção das peças “Tudo Preto”, de autoria de De Chocolat, e “Preto e Branco”, escrita por Wladimiro di Roma e segundo espetáculo montado pela Companhia Negra de

⁵⁹ “De Chocolat”. *Correio da Manhã* de 29-12-1956, p. 13. Teatro.

⁶⁰ SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Tradução por Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997, p.37.

⁶¹ Apud DIAS, M. Odila, op, cit.p. 242.

Revistas, as fontes sobre as troupes restringem-se, praticamente, aos jornais e revistas da época. Contudo, a grande variedade de registros nestas fontes compõe um panorama que permite dimensionar o impacto que a companhia provocou na sociedade carioca de então, bem como o temor manifestado por parte da intelectualidade carioca com esta incômoda presença negra que, renitente, insistia em (re) aparecer em pontos de um Rio de Janeiro saneado e embelezado dos quais havia sido enxotada.

Nos periódicos, as referências às troupes negras, principalmente à Companhia Negra de Revista, não se limitam às colunas dedicadas às artes cênicas, sendo encontradas ainda em colunas políticas, de variedades, charges, caricaturas e fotografias. O espetáculo montado pela Companhia Negra de Revistas virou inclusive mote de anúncio publicitário da loja de tecidos Casa Mathias, publicado nos jornais *Correio da Manhã* e *A Noite*.

“Está TUDO PRETO! É uma escuridão na zona que faz pensar em crise...Os lanfranhudos andam todos arrepiados”⁶².

De difícil entendimento aos olhos de hoje, o anúncio nos deixa sem saber quem eram e porque os valentões andavam arrepiados com “Tudo Preto”. Contudo, testemunha o cotidiano de uma sociedade onde o teatro tinha grande importância e imbricava-se com o dia-a-dia das pessoas. Era um dos espaços em que cruzavam contatos culturais e lugar onde muitos afluíam para verem e serem vistos, tomando conhecimento da moda, dos boatos e de novos costumes⁶³. O reclame da casa de tecidos, setor que, naquele período, apostava alto na publicidade, permite captar o impacto provocado pela troupe de De Chocolat, sendo também revelador da emergência de “instâncias intercomunicantes”⁶⁴ entre teatro, jornal e

⁶² *Correio da Manhã* de 29-08-26 e *A Noite* de 19-08-26.

⁶³ DIOGO, Márcia Cezar. “O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro”, In: CHALHOUN, Sidney, NEVES, Margarida de Souza, PEREIRA, Leonardo de Miranda (Orgs). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2005.

⁶⁴ A expressão é utilizada por Mencarelli em *Cena Aberta*, ao abordar as relações entre um caso policial, uma revista de ano inspirada no processo, as repercussões na opinião pública e as páginas de um periódico literário. O autor busca refletir sobre a maneira como a representação teatral podia se inspirar na realidade cotidiana e

público/consumidor, num momento em que era necessário cativar o consumidor e conquistar sua preferência, via uso de práticas pioneiras de marketing.

A propaganda surgiu, nesse período, como referência de linguagem das metrópoles, constituindo-se, conforme Cruz, em força de questionamento da cultura letrada tradicional, pressionando para renovação dos sentidos sociais através “do olhar livresco da cultura letrada [que] cruza com o olhar formado na escola da rua”, conforme Willie Bolle.⁶⁵

Fazendo teatro ligeiro, as companhias negras de revistas participaram de um gênero teatral musical, com influência do *vaudeville*, que predominou nas grandes cidades brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre o final do século XIX e as cinco primeiras décadas do XX. Menosprezado por intelectuais que, em nome do progresso e da civilização empenhavam-se pelo teatro de tese, que julgavam capaz de reformar gostos, comportamentos e costumes das platéias, o teatro musicado era, na proporção diretamente inversa, adorado pelos segmentos populares das cidades que deixavam o mundo rural para trás. Esse novo viver urbano implicou “um mundo marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador,”⁶⁶ privilegiando o consumo do lazer, oferecido por uma então incipiente indústria do entretenimento.

Este mundo do divertimento, aí entendidos os circos, cabarés, cafés-concerto, “chopes-cantantes” , cinemas, teatros etc, que reuniam em torno de si um público volumoso e diferenciado, vem sendo acompanhado com especial atenção neste trabalho, por mostrar-se um profícuo campo de negociação entre as camadas populares e setores da cultura dominante. Percorrê-lo, em particular na cidade do Rio de Janeiro, é surpreender, com recorrência,

transformá-la em matéria de riso e de debate público de determinadas questões, bem como o efeito bumerangue, que fez a representação teatral influir na decisão do júri, culminando na absolvição do réu. pp. 20, 24.

⁶⁵ Apud CRUZ, Heloisa de Faria. São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890/1915. São Paulo: EDUC, FAPESP, Arquivo do Estado de São Paulo, Imprensa Oficial SP, 2000, p. 154.

⁶⁶ SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa(Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

“expressões do refazer de culturas negras em dinâmicas de identidade e diferença”.⁶⁷ Podemos perceber, nesse mundo do divertimento, tensões, ambigüidades e conflitos que afloraram entre valores e estéticas de grupos letrados e de “grupos tributários de gêneros de expressão oral”,⁶⁸ entre negros de diversas etnias e modos comunitários de vida frente à nascente indústria do individual direito autoral. Além da disputa por legitimidade e espaço, estava em jogo a ruptura de padrões estéticos e de convivência política.

Na primeira metade do século XIX, o circo preencheu, em termos de diversão de massa, o papel mais tarde ocupado pelo teatro ligeiro. Circo e teatro atingiram, no Brasil da época, uma aproximação inovadora. No picadeiro, o palhaço negro Benjamin de Oliveira incorporou às habilidades acrobáticas, representações teatrais que foram da comédia ao drama.

Benjamim (...) tornar-se-ia responsável pelo mais ousado exemplo de fusão cultural negro-americano-européia jamais tentada em qualquer parte do mundo. Ante o sucesso da opereta de Franz Lehar, *A viúva alegre*, encenada em nada menos de cinco diferentes teatros do Rio de Janeiro em 1909, Benjamim resolveu adaptar a obra do compositor austríaco para o circo. Vencida a primeira grande dificuldade, que foi a de transpor para banda de música a partitura escrita para orquestra (o que o próprio autor, Dr. Franz Lehar confessa não ter podido fazer...)⁶⁹

Manifestações cênicas também foram atração, como veremos no primeiro capítulo, de uma especial barraca da festa do Divino Espírito Santo, no Campo de Santana, onde um

⁶⁷ ANTONACCI, Maria Antonieta. “Corpos negros desafiando verdades”. In: BUENO, Maria Lúcia, CASTRO, Ana Lúcia de (Orgs). *Corpo território da Cultura*. São Paulo: Anablume, 2005, p.29

⁶⁸ Expressão utilizada por ANTONACCI, op. cit.

⁶⁹ TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. IN LOPES, op. cit., pp. 193-214. Ainda de acordo com Tinhorão, Benjamin de Oliveira, juntamente com o palhaço “Veludo”, que atuava nos picadeiros paulistas, inaugurou a era dos palhaços cantores-instrumentistas negros, que logo depois incorporaria o palhaço e cantor Eduardo das Neves. Uma das marcas da atuação de Benjamim era o rosto caiado, recurso que utilizava para interpretar personagens brancos ou índios. Neste caso ele misturava à caiação tons róseos. As técnicas de maquilagem que criava eram tão perfeitas que, muitas vezes, os amigos não o reconheciam em cena. Além da *Viúva Alegre*, ele encenou no picadeiro *Otelo*, de Shakespeare, e várias peças de sua própria autoria.

caboclo de nome Teles, “homem inculto e gracioso”,⁷⁰ mobilizou platéias diferenciadas na segunda metade do século XIX.

Nascendo no contexto da modernidade e efervescência que tomou conta de cidades brasileiras desde então, mas preservando, quase sempre sob novas roupagens, muitas das expressões trazidas por africanos nos navios negreiros e difundidas nas ruas e palcos do Rio de Janeiro, as companhias negras de revista compõem um panorama que possibilita vislumbrar o quanto substantiva parcela da população negra valeu-se do lúdico para reinventar suas tradições audiovisuais entre nós. Instituintes de culturas multiétnicas, ancestrais expressões de oralidade e de performances africanas difundiam uma estética renegada por sensibilidades européias. Como lembra Muniz Sodré, o patrimônio simbólico do negro brasileiro aqui afirmou-se como território político-mítico-religioso para a sua transmissão e preservação.

Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais.⁷¹

Transmissão e preservação que têm como marca não só o continuum negro-africano, mas o desenvolvimento de novas formas de reposição dessa cultura. Bastide faz referência ao *código de ambigüidade* que o negro trouxe para o Brasil. Através deste código, que mascara o verdadeiro significado dos símbolos apresentados, induzindo a uma pista falsa, o negro pôde, em diálogos com o Ocidente, reatualizar suas heranças africanas. Clóvis Moura⁷² chama a atenção para a tendência do negro à organização, possibilitando pensar que, através de organizações diversas, por vezes frágeis e desarticuladas, mas constantes, o negro procurou,

⁷⁰ ABREU, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999, p.74.

⁷¹ SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002, (Bahia: Prosa e poesia), p. 53.

⁷² MOURA, Clóvis. “Organizações negras”. In SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira (Orgs). *São Paulo: O povo em movimento*. Petrópolis. Vozes: Cebrap, 1980, pp 143-175.

mais do que se reencontrar com suas origens étnicas, construir suas identidades, territórios e modos de ser no Brasil.

No nosso entendimento, as troupes teatrais negras, em particular a Companhia Negra de Revista, valeram-se de um espaço de sociabilidade por excelência, como foi o teatro de revista, para, através de performances, ritmos e risos, ampliar a discussão de temas caros a suas formas de ser e viver com uma platéia diversificada racial, social e culturalmente. Modos que, naquele momento, estavam em rediscussão em seletos círculos da letrada sociedade brasileira, no sentido de como plasmar uma identidade nacional que desse conta de suas diversidades culturais. Vale recorrer a Gomes que identifica os temas que sobressaíam nos espetáculos desta companhia.

“Mestiçagem, influências raciais em um conceito mais geral de cultura brasileira, racismo, influências regionais diferenciadas em um caráter nacional único, diversas questões caras a intelectuais como Gilberto Freyre eram colocadas em discussão por uma companhia de teatro que se identificava como negra (...)”⁷³

É comum considerar que a questão racial e o reconhecimento da influência africana em nossa cultura foi, na época, um tema afeito apenas a intelectuais brancos. A leitura da peça “Tudo Preto”, escrita por De Chocolat, permite deduzir que aqueles artistas utilizaram o palco não só para reivindicar outros espaços de inserção na sociedade brasileira, ultrapassando os lugares subalternos e submissos a que estavam destinados, como também para expor o reconhecimento de suas diferenças culturais. Uma outra leitura emerge: a de que mesmo não estando inseridas em organizações definidas como políticas e sem se enquadrarem no perfil de intelectuais, parcelas da população negra expressaram-se e agiram politicamente em seus cotidianos.

⁷³ GOMES, Tiago Melo, op, cit., p. 288.

Estas questões acima referidas emergem com clareza nos diálogos das peças teatrais, onde são valorizadas marcas de origem africana em contraponto a “romanzas amacarronadas” ou a aportes trazidos pela imigração européia. O enredo da peça “Tudo Preto” não deixa dúvidas quanto ao recado a ser transmitido e, ao contrário do que registrou um cronista do *Correio da Manhã*, dias depois da estréia, mostrava-se bem mais do que “uma opereta sem pretensões”. Apoiando-se nos personagens Benedito, um baiano, e Patrício, um paulista, a peça narra o empenho de um grupo de artistas em formar uma companhia teatral “só com gente da raça” dispostos a mostrar suas “habilidades”. A peregrinação de Benedito e Patrício em busca de artistas e atrações para o futuro empreendimento - os dois personagens funcionam como uma espécie de *compère*, figura obrigatória na revista até pouco depois da Primeira Guerra e encarregada de “costurar” os vários quadros da peça -, deu margem para De Chocolat colocar em discussão situações então vividas pelos negros ao serem preteridos e a suas culturas, em favor do imigrante. As referências desta peça teatral a produtos acentuadamente negro-africanos como os verdadeiros representantes da “alma nacional” evidencia a participação de segmentos populares nos debates em torno da pretendida construção de um povo, uma identidade e uma cultura para a nação.

As companhias negras não fugiram aos cânones do teatro de revista e seus espetáculos mesclavam esquetes, números musicais e de dança que serviam como fios condutores à crítica de costumes, sátiras políticas, humor e malícia. É de se indagar, então, por que aquele conjunto de “black-girls” e “jazz-band de azeviche”, cujas estrelas - “Rosa Negra”, “Vênus de Jambo”, “Jandira Aymoré”, etc - praticamente desconhecidas até subirem ao pequeno palco do Rialto, atraiu tanto a atenção do público e da imprensa, num momento em que vários teatros da cidade ressentiam-se da queda de bilheteria?

Vale lembrar que os espetáculos da Companhia Negra de Revista foram vistos por intelectuais, artistas e políticos de diferentes matizes. Entre eles, Gilberto Freyre, Sérgio

Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, além de Carlos de Campos, presidente da província de São Paulo, e do ex-presidente da República, Venceslau Braz. A trupe foi aclamada em todas as cidades em que se apresentou e praticamente nenhum dos jornais em circulação na Capital Federal, naquele segundo semestre de 1926, deixou de fazer-lhe menção.

A resposta a esta e outras perguntas nos remete à argumentação proposta nesta pesquisa, formulada em três capítulos. No primeiro, abordamos tensões constituintes do contexto político, social e cultural do Brasil na virada do século, procurando problematizar a entrada do país na chamada “modernidade”. Para tanto, recuamos às últimas décadas do XIX, conjuntura em que a denominada Abolição da escravidão colocou o Brasil diante do “problema do negro”. Na nova ordem instaurada sob o signo do “trabalho livre” e impregnada pela ideologia republicana do “progresso”, foram duramente combatidas e racializadas crenças, valores e práticas, sobretudo de segmentos negros da população, encarados como ameaça cultural a esta “ordem”.

O segundo capítulo traz aproximações ao contexto cultural do Rio de Janeiro, sob o enfoque de dois pólos: a emergência da indústria do entretenimento, nascida das oportunidades industriais e comerciais proporcionadas pela riqueza do café, e a efervescência de formas culturais urbanas, resultantes da mistura da migração de negros baianos, mineiros e do interior do Estado do Rio de Janeiro, com os imigrantes e a população pobre da cidade, situados na região central da Capital Federal. O núcleo de maior evidência dessa mescla ficou mitologicamente conhecido como “Pequena África”, ponto de resistência religiosa e encruzilhada para onde convergiram várias formas de vida afro-brasileiras e expressões da modernidade das culturas no poder. Neste capítulo, analisamos as peças “Tudo Preto” e “Preto e Branco”, encenadas pela Companhia Negra de Revistas. À luz de discussões trazidas

pelos Estudos Culturais, procuramos relacionar formas de atuação daqueles artistas negros à dinâmica cultural das diásporas africanas no Atlântico Negro⁷⁴.

O terceiro e último capítulo aborda o relacionamento da imprensa do período com as companhias negras de revistas. Nele, buscamos acompanhar os periódicos e sua ambígua relação com as troupes negras. Registrando avanços e recuos, essa relação exteriorizou o fascínio e o temor despertados por estéticas e performances nas quais pontificavam rejeitadas “Áfricas”.

Esta pesquisa valeu-se, como documentos, de peças teatrais encenadas nos anos 1920, constantes do acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Também consultamos Códigos de Postura e de Diversões Públicas da então Capital Federal, sob a guarda do Arquivo Municipal do Rio de Janeiro; as coleções de periódicos do período estudado constantes dos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, da Biblioteca Mário de Andrade e do Arquivo do Estado, ambos de São Paulo; além da coleção de jornais da Imprensa Negra paulista, reproduzida em CD-Rom pelo Cedec/PUC-SP.

⁷⁴ GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Univ. Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

CAPÍTULO 1

A REPÚBLICA CHEGOU: ENTRE LIBERDADE E INTOLERÂNCIAS

1. Apagando a mancha da escravidão

A partir de 1870, regiões do Brasil vivenciaram, em curto espaço de tempo, o rápido crescimento de sua produção cafeeira, a importação massiva de europeus, a emergência da luta abolicionista, na esteira de um período marcado pela rebeldia escrava, culminando na assinatura da Lei Áurea, em acelerada implantação de nova ordem de trabalho, sob a chancela da mudança de regime político. A república sucedeu a monarquia, desprezando laços de seculares relações do mundo rural, em meio a progresso industrial secundado pela expansão de uma caótica vida urbana.

Livre da barreira jurídica da escravidão, o negro viu-se “emparedado” entre idéias reformistas que pregavam seu controle, disciplinarização, coação aa trabalho fabril e a perspectiva de sua substituição física pelo imigrante europeu, tanto na agropecuária quanto nas atividades industriais. Foi impelido a diversas práticas de sobrevivência, em lutas pela vida e por direitos a suas crenças, tradições e pela cidadania urbana. Como observa Muniz Sodré, o imigrante funcionaria, na visão das oligarquias, como uma espécie de “apagamento branco” do lado negro da história do trabalho e da cultura no Brasil. A República, nascida apenas um ano depois do fim da escravidão, deixou claro, desde os seus primórdios, que no

projeto de nação elaborado pelas elites não havia lugar para negros e índios. No dizer de Vainer⁷⁵, ao Brasil o negro só interessou enquanto escravo.

O final do Império foi acelerado por grupos da elite que sonhavam com a modernização do país, tendo como base um projeto europeu de cultura e civilização. A Belle Époque parisiense, em especial, espelhava esse modelo. Da Europa também vieram teorias nas quais pautaram-se os “homens de ciência” do Brasil: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer, coadjuvados por Gobineau e Agassiz. Distintas entre si, essas teorias postulavam a superioridade da civilização européia e, conseqüentemente, a inferioridade dos povos não-brancos. Gobineau e Agassiz foram além de seus pares, assimilando estas teorias ao problema da mestiçagem da população brasileira.

Vigentes naquele continente desde meados dos oitocentos, as teorias racialistas chegaram ao Brasil quando entravam em desuso no berço natal, o que não impediu fossem recebidas entusiasticamente e com foros de verdade, pela quase totalidade da intelectualidade da época, exceção feita a alguns poucos nomes, como Manuel Bonfim.⁷⁶ A Europa e seus representantes nativos, que observavam o “espetáculo das raças” no Brasil, viam o país como impossibilitado de alcançar um processo civilizatório em decorrência da alargada miscigenação da população e do clima tropical, acrescido de um suposto obstáculo: a miscigenação era degenerativa, como asseverava o conde de Gobineau.

“Daí que a miscigenação, um fato concreto, torn[ou]-se conclusão falsa, distorção e propósito de camuflar um projeto de genocídio. Na impossibilidade de alterar a natureza física e seus fatores climáticos, também carregados de aspectos negativos, procurou-se teoricamente

⁷⁵ VAINER, Carlos. “Estado e raça no Brasil. Notas exploratórias”. Estudos Afro-Asiáticos, n.18, 1990, pp.103-118.

⁷⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1985. Apontando uma defasagem entre o tempo de maturação das teorias raciais e o momento em que são apreendidas hegemonicamente no Brasil, Renato Ortiz argumenta que os intelectuais brasileiros não consumiram “passivamente” estas teorias, mas fizeram escolhas, ou seja, as leram de acordo com suas conveniências, a partir das necessidades nacionais de uma raça una e, embora mestiça, fenotipicamente branca. Ele atenta para o “consumo diferenciado” desses postulados. Manoel Bonfim, médico sergipano, contemporâneo de Romero e Euclides, faz uma leitura *sui generis* das teorias deterministas, associando o atraso, não só do Brasil, mas da América Latina, às relações desiguais entre nações hegemônicas e nações dependentes.

a perspectiva de alteração da presença humana futura”.⁷⁷ O considerado impasse deveria ser superado pela adoção de uma política de branqueamento sustentada por um programa intenso de imigração subvencionada por um Estado racista, para europeus oriundos das margens da civilização e do progresso do Velho Mundo. Entre 1891 e 1900, aproximadamente um milhão e cem mil europeus imigraram para o Brasil, número que chegou a mais de quatro milhões em cerca de 80 anos. Praticamente o mesmo número estimado de escravos trazidos pelo tráfico em mais de três séculos.

A aposta na eficácia da teoria do branqueamento foi forte. Em 1911, o diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, o antropólogo João Batista de Lacerda, apresentou, no Congresso Universal das Raças, na Universidade de Londres, onde participou na qualidade de representante do governo brasileiro, um trabalho intitulado “Sur lês métis au Bresil”, em que detalhava o que chamou de “procedimento de redução étnica”. Por tal procedimento, Lacerda estabeleceu o prazo de um século para que pretos e mestiços desaparecessem da população brasileira. Os primeiros, em razão de fome, doenças, debilidades físicas e incapacidade de assimilar-se à “civilização”; já os mestiços sofreriam um processo lento de depuração das características negras, diluindo-se através de cruzamentos maritais com a crescente população branca importada. Em outras palavras: os negros caminhavam para a autodestruição por não conseguirem se adaptar às condições de uma sociedade moderna⁷⁸, conforme tais acepções. Pelos prognósticos de Lacerda, este processo se efetivaria até o ano de 2010.

Outros fundantes do pensamento social brasileiro foram um pouco mais contidos. Sílvio Romero, discípulo da teoria da desigualdade natural das raças, mas defensor da mestiçagem vista como “fase transitória e intermediária no pavimento da estrada que levaria a

⁷⁷ SILVA, Luiz. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem-UNICAMP, 2005, p. 75.

⁷⁸ SEYFERTH, Giralda. “A Antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil: A tese de João Batista Lacerda. In Caderno de textos do Fórum Iniciativas Negras. Centro de Estudos Afro-Brasileiros-UCAM, 2002.

uma nação brasileira presumidamente branca”⁷⁹, estipulava que seriam necessários entre três e quatro séculos para se alcançar a “homogeneidade” da população. O censo de 1940, pela primeira vez apontou uma pequena maioria branca no total da população brasileira. O tempo demonstrou a persistência do componente racial na política imigratória. Nos anos 20, essa política ganhou nuances, sublinhando os contornos etnogenéticos. Ao apresentar, em 1923, um projeto de lei proibindo “a entrada de colonos da raça preta” no país, o deputado Fidelis Reis enunciava:

O problema da imigração, ou melhor, do povoamento deve [...] ser encarado sob múltiplos aspectos: moral, étnico, político, social e econômico [...] Acima de qualquer consideração deve estar o ponto de vista étnico ou racial propriamente dito⁸⁰.

A proposta de subordinar a política imigratória a uma razão racial ou eugênica também esteve presente na plataforma da Aliança Liberal, lida por Getúlio Vargas na Esplanada do Castelo, em 1930.

Durante muitos anos, encaramos a imigração, exclusivamente, sob os seus aspectos econômicos imediatos. É oportuno entrar a obedecer ao critério étnico, submetendo a solução do problema do povoamento às conveniências fundamentais da nacionalidade.⁸¹

Se avançarmos até o governo Kubitschek, ainda encontramos marcas de eugenismo, quando este presidente, em mensagem ao Congresso, em 1957, recomendou

(...) uma prospecção cuidadosa dos vários mercados potenciais de imigrantes com o objetivo de aprimorar cada vez mais no futuro, do ponto de vista moral, profissional e eugênico, os contingentes de imigrantes.⁸²

A política imigratória brasileira revela, no imediato e na continuidade de orientação que sempre teve do Estado, uma preocupação eugênica, fundada na essencialidade da

⁷⁹ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 56.

⁸⁰ REIS, Fidelis e FARIA, João de. (1924). O problema imigratório e seus aspectos étnicos na Câmara e fora da Câmara. Rio de Janeiro, Typ. De Revista dos Tribunais. Apud VAINER, Carlos., op. cit., p. 107.

⁸¹ Vainer, op. cit., p. 107.

⁸² Apud Vainer, op. cit., p. 113

superioridade européia. O processo de branqueamento físico da sociedade resultou infrutífero, mas “seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços”, como afirma Munanga⁸³.

2. Rio de Janeiro: vitrine das virtudes nacionais

O Rio de Janeiro, capital econômica, política e cultural do país, viveu, mais intensamente do que qualquer outra cidade brasileira, esse turbilhão de mudanças que começara a ganhar forma nos estertores do Império. Para se ter uma idéia do potencial da cidade, sua renda tributária superava, ainda em 1858, a renda municipal do total de cidades de qualquer uma das vinte províncias do Império⁸⁴. A partir dos anos 1870, a cidade foi o destino privilegiado da intensa corrente migratória que começou a ocorrer no país e que inverteu a distribuição sócio-territorial da população brasileira.

Até aquela data, o Rio de Janeiro foi, provavelmente, não só a maior cidade negra, mas a maior cidade africana do mundo, devido à concentração urbana de escravos, embora, como aponta Mary Karasch, no registro de muitas das histórias da cidade a impressão fosse de tratar-se de uma cidade luso-brasileira de rostos brancos e cultura européia.⁸⁵ Foi estimado que, ao longo do século XIX, um milhão de africanos passaram pelo porto do Rio, embora a maior parte não tenha permanecido na cidade. O censo de 1849, organizado por Haddock Lobo, apontou um número de pouco mais de 78 mil escravos, 10.732 libertos e 116 mil livres e expôs um dado significativo: dezoito anos após a proibição do tráfico internacional de

⁸³ MUNANGA, Kabengele, op. cit., p. 16.

⁸⁴ ALENCASTRO, Luiz Felipe. “Vida privada e ordem privada no Império”. In ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, V. 2, pp. 11-93.

⁸⁵ KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 20.

africanos, um em cada três habitantes da cidade declarava-se originário da África⁸⁶. A título de comparação, a cidade americana de Nova Orleans tinha, em 1860, menos de 15 mil escravos. Em 1872, com a imigração, o quadro começou a inverter-se. Se o censo de 1849 registrou uma média de quatro brancos em cada dez habitantes do município, em 1872 essa proporção era inversa: de cada dez moradores, seis eram brancos.

O fluxo de estrangeiros, principalmente portugueses, que desembarcaram no Rio de Janeiro foi acrescido das migrações internas de ex-escravos e seus descendentes, antes mesmo da Abolição, mas engrossadas a partir desta. Estes migrantes, em boa parte, fugiam da seca do Nordeste (em específico a do Ceará) e da decadência do café no Vale do Paraíba, suplantado pela produção do Oeste paulista. Nestes fluxos populacionais também houve um contingente significativo de negros baianos⁸⁷. Tanto um quanto outro grupo deixava-se atrair pela perspectiva de emprego, que a cidade em crescimento indicava oferecer, e pela promessa de um espaço interacional mais amplo, referenciados pelo fértil território de disseminação de idéias antiescravagistas que a cidade tinha sido.

Os imigrantes europeus, a quem foi atribuída excelência no trabalho, foram absorvidos pela nascente indústria; no entanto, as centenas de negros libertos que aportaram na cidade enfrentaram dificuldades para inserção no mercado de trabalho. A alegação - assumida durante longo tempo por estudiosos da escravidão e do chamado período de “transição” para o trabalho livre - era a de que o ex-escravo e seus descendentes saíram

⁸⁶ Estudiosos acreditam que este número estava aquém da realidade, uma vez que muitos proprietários escondiam a verdadeira origem de seus escravos para escapar a acusação de contrabando. Ver Alencastro, op. cit., pp. 24-25 e Karasch, op. cit., Introdução.

⁸⁷ Um estudo recente de Tiago Melo Gomes, “ Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930” Afro-Ásia n.0 29-30, pp. 175-198, contesta a preponderância dos baianos na corrente migratória para o Rio de Janeiro na virada do século. Com base em levantamentos demográficos, o autor estabelece um número de sete mil habitantes perdidos pela Bahia através da migração interprovincial entre 1872 e 1890. Na década de 1890, o Estado teve um saldo positivo de 40 mil pessoas no quadro nacional das migrações. Só a partir de 1900 e pelos 20 anos seguintes a Bahia tornar-se-ia grande fornecedora de migrantes internos, contabilizando um total de 116 mil habitantes emigrados. O autor assegura, porém, que a maior parte dos emigrantes baianos não se destinou ao Rio, uma vez que, nesse mesmo período, a Capital Federal recebeu cerca de 55 mil migrantes internos. Bem maior foi a contribuição de Minas Gerais ao quadro nacional de migrantes, com a cessão de 220 mil de seus habitantes a outras unidades da federação, no mesmo período. Possivelmente, o destino de significativo contingente de migrantes mineiros foi o Rio de Janeiro.

espoliados da escravidão e incapazes de adequarem-se aos esquemas racionalizadores e modernizantes da produção agrícola e industrial em larga escala.

Esse argumento da incapacidade do trabalhador negro soa deslocado, levando-se em conta que, a partir da metade do século XVIII, um crescente número de alforriados gerou, nas principais cidades brasileiras, uma ampla camada de artífices, como carpinteiros, marceneiros, entalhadores, mestres-de-obras, ferreiros, ourives, alfaiates, barbeiros, dentistas, mineradores, músicos, etc. Os viajantes alemães Von Martius e Von Spix deram testemunho dessa realidade ao registrarem que “o negro atuava satisfatoriamente nas manufaturas, nas artesanias e nas artes mecânicas, com esmagadora maioria nos estaleiros e em muitas outras atividades industriais, a exemplo da ourivesaria.”⁸⁸ De acordo com Sodré, os dois naturalistas eram de opinião que os negros do Rio de Janeiro tinham mais capacidades que os operários europeus para realizar trabalhos especializados – nas categorias de “mestres” e “oficiais” –, porque na Europa as regulamentações corporativas costumavam excluir das oportunidades de trabalho os operários de formação social recente, que eram precisamente os especializados.⁸⁹

O fluxo migratório para a cidade do Rio de Janeiro ocasionou, em espaço de tempo relativamente curto, um significativo aumento da população. Enquanto entre 1849 e 1872 houve um aumento de cerca de 8 mil e 500 moradores (de 266.466 para 274.972), o número de habitantes praticamente dobrou entre 1872 e 1890, passando para 522 mil. Dez anos depois, esse total subiu para 691 mil, alcançando, em 1920, 1 milhão 157 mil habitantes.⁹⁰ As mudanças foram não só demográficas, mas também em termos de composição étnico-racial. Foi estimado que, no início do século XX, a população do Rio de Janeiro era

⁸⁸ Apud SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002, p.129.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Os números procedem de CARVALHO, Jose Murilo de. *Os Bestializados* (O Rio de Janeiro e a República que não foi), pp16-17, e de SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão* (Tensões sociais e criação cultural na Primeira República), pp 72-73.

constituída por cerca de 30% de pretos, 30% de pardos e o restante de brancos. Dentre estes, os imigrantes representavam aproximadamente 30%, dos quais 70% eram portugueses.

A concentração urbana da população ocorreu sem que houvesse, nas cidades brasileiras, um correspondente crescimento da infra-estrutura e da oferta de emprego e moradia. No caso da Capital Federal, essa população agrupou-se, sobretudo, em antigos e degradados casarões coloniais localizados na região central da cidade e nas imediações do porto. O resultado foi um sem número de pessoas em atividades mal remuneradas ou sem ocupação fixa. “Domésticos, jornaleiros, trabalhadores em ocupações mal definidas chegavam a mais de 100 mil pessoas em 1890 e a mais de 200 mil em 1906”.⁹¹ Nesse sentido, resguardados os números envolvidos, esta não era uma situação nova no país. Desde a primeira metade do século XIX, libertos, ao lado de escravos de ganho, dominaram a cena da Corte vendendo pelas ruas todo e quaisquer tipos de produtos, inclusive alimentos frescos ou preparados, realizando serviços domésticos, de costura, de lavagem de roupas ou mesmo prostituição⁹². Nabuco observou que “o trabalhador livre não tinha lugar na sociedade (...) e por isso, em parte nenhuma achava ocupação fixa”.⁹³ Após 1850, os libertos ganharam a concorrência dos imigrantes, que pediram e obtiveram licenças para trabalhar como “negros de ganho”. Entre os escravos de ganho, não era incomum que emendassem horas extras a fim de juntar dinheiro que lhes permitisse a compra da liberdade, e menos incomum ainda que se valessem de seus talentos artísticos para amealhar recursos dançando, cantando ou contando histórias na rua após as vendas do dia.⁹⁴

⁹¹ CARVALHO, Murilo. Op. cit., p. 17.

⁹² Segundo Mary Karasch, muitas escravas se dedicavam à prostituição à noite para ganhar dinheiro por conta própria, mas havia também senhores “que forçavam suas cativas mais atraentes à prostituição, agenciando-as ou obrigando-o as a trabalhar na rua “ao ganho””. Escravas anunciadas em jornais para serviços domésticos em casa de cavalheiros solteiros poderiam ter de servir também como amante.

⁹³ Apud SILVA, Luís, op. cit., p.46.

⁹⁴ KARASCH, Mary, op. cit., principalmente capítulos 7 e 11.

O Rio de Janeiro da virada do século, ainda que em crescimento e com perspectivas econômicas extremamente promissoras⁹⁵, vivia ainda, como acima mencionado, uma acanhada industrialização e urbanização. O traçado geográfico da cidade caracterizava-se por vielas e becos apertados que dificultavam o escoamento dos produtos até o porto. Este, por sua vez, mostrava-se obsoleto, limitando a atracação de navios de grande calado. A cidade também era assolada, constantemente, por epidemias. A idéia de um Rio de Janeiro altamente insalubre era voz corrente no período, a ponto de as companhias européias de viagem enfatizarem, em suas propagandas, que as rotas para Buenos Aires passariam ao largo dos “perigosos focos” de febre amarela do Rio de Janeiro.

Na Capital Federal registravam-se focos permanentes de difteria, malária, tuberculose, lepra e tifo. Contudo, as ameaças mais aflitivas foram a varíola e a febre amarela, males que atingiam principalmente os estrangeiros – sem anticorpos para as doenças tropicais - causando embaraços às atividades comerciais e turísticas da cidade, pois aos navios que chegavam ao porto era necessário impor a quarentena. Na visão médico-higienista prevalente naqueles tempos de transformações urbanísticas, a causa de muitos desses males estava nas moradias. As casas, de acordo com modelo pregado pelo Dr. Benjamin Ward Richardson, em seu livro *Hygeia ou A Cidade da saúde*, de 1875, deveriam ser de tijolos, por dentro e por fora, de forma a permitir que fossem regadas a mangueira; não possuir qualquer espécie de porão e ter suas chaminés ligadas a condutos centrais para permitir a condução do carvão não queimado até um gasômetro.⁹⁶

Obviamente, as residências brasileiras não obedeciam a estas especificações, como observava o higienista Corrêa de Azevedo.

⁹⁵ O Rio de Janeiro concentrava, então, a maior rede ferroviária nacional; exercia um papel privilegiado na intermediação dos recursos da economia cafeeira; dominava o comércio de cabotagem para o Nordeste e o Norte até Manaus e abrigava a maior parte das grandes casas bancárias nacionais e estrangeiras. SEVCENKO, Nicolau, op, cit., pp.39-40.

⁹⁶ Apud SODRÉ, Muniz, op, cit., p. 40.

Ao examiná-las, supõe-se serem construídas para o esquimó ou a Groenlândia: pequenas e estreitas janelas, portas baixas e não largas, nenhuma condição de ventilação, salas quentes e abafadas, alcovas úmidas, escuras e sufocantes, corredores estreitíssimos e sempre esse esgoto na cozinha, essa sujidade bem junto a preparo dos alimentos cotidianos, tendo ao lado uma área, lugar infecto, nauseabundo, onde os despejos aglomerados produzem toda sorte de miasmas.⁹⁷

O fundamento higienista, aliado a uma necessidade de proteger o europeu das doenças tropicais, pautou a política de moradia e saneamento dos governos republicanos, mascarando sua real intenção, a de afastar uma população indesejada do “coração” da cidade. Uma das bandeiras do recém-implantado regime foi a inserção do país no rol das nações modernas. Para isso, fez-se necessária a remoção de “obstáculos” que se interpunham entre o Brasil e a captação de investimentos externos. Alguns desses impedimentos estavam ligados a aspectos urbanísticos e de infra-estrutura. As ruas estreitas, sinuosas e em declive, as vielas sujas e o lixo acumulando-se nas calçadas compunham um quadro que se completava com áreas alagadiças e instalações portuárias inadequadas, implicando prejuízos ao comércio exterior.

Vale lembrar que, ao contrário de São Paulo - até o último quartel do século XIX apenas um povoado afastado do centro dos acontecimentos políticos e econômicos do país⁹⁸ -, o Rio de Janeiro era, à época, o centro vital da nação. A elite republicana almejava fazer da cidade uma vitrine que denotasse os propósitos de modernidade que ansiavam para o Brasil. A cidade, entretanto, mantinha ainda muito do seu aspecto colonial, “um triste e miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos, feio, sujo, torto”⁹⁹, como apontado pelo

⁹⁷ Apud SODRÉ, Muniz, op. cit., p. 41.

⁹⁸ Esse quadro mudaria com o desenvolvimento da cultura cafeeira, a partir do último quartel do século. Heloisa de Faria Cruz em *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana (1890-1915)* sintetiza esse deslocamento de eixo: “(...) a transformação de São Paulo de “um burgo de estudantes” (...) em “metrópole do café” (...) e “capital econômica do Brasil” (...). Com uma população ao redor de 30 mil habitantes, em 1872, constituindo-se em nada mais que um burgo, em 1920, com mais de meio milhão de habitantes, São Paulo ganhava o status de metrópole brasileira. pp 60.

⁹⁹ COSTA, Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Imprensa Nacional, 1938, Vols. 1 e 3, p. 25.

cronista Luiz Edmundo e agravado, na visão das autoridades republicanas e suas elites, pela presença de uma população que mantinha hábitos herdados da escravidão.

3 - O temor da desordem

Na idéia de modernidade engendrada por reformadores urbanos, a rua devia funcionar como mero local de circulação de pessoas e mercadorias. Para as camadas negras, a rua tinha outro sentido: o de espaço de sociabilidade, de preservação da própria cultura, de vivência de suas experiências. Desde o período colonial, escravos e homens livres estabeleciam laços em suas andanças pelas ruas da cidade. Em seus momentos de descanso ou burlando a vigilância dos senhores, juntavam-se em diferentes composições étnicas, numa mistura de costumes “que aliviava o fardo da escravidão, transmitia tradições religiosas e contribuía para o desfrute de uma vida social”.¹⁰⁰ Assim, a rua, para esses sujeitos, não só permitia obter sustento como representava autonomia e possibilitava o estreitamento de laços com a liberdade e a criação de redes de solidariedade entre libertos e livres pobres.

Através de relato do francês Charles Expilly, reproduzido por Martha Abreu, podemos dimensionar a apropriação que grupos negros faziam da rua, em manifestações de seus costumes e tradições.

Expilly relata que, um dia, estando “condenado” a atravessar o Campo de Santana, encontrou uma tropa de negros de ganho que avançava, cantando uma espécie de “harmonia selvagem”, acompanhada de marimbas. Num determinado momento, uma “negra” que lavava as roupas de seus senhores, deixou de lado sua cesta e, “impetuosamente”, colocou-se na frente de “seus companheiros de servidão”. Como se estivesse “possuída pelo demônio da dança”, ela “saltava” e “saracoteava em cadencia”, percorrendo assim todo o lugar, sem que a “ardência do som esfriasse”.¹⁰¹

¹⁰⁰ KARASCH, Mary, op. cit., p. 292..

¹⁰¹ Apud ABREU, Martha. *O Imperio do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 275.

Se a presença de uma massa populacional predominantemente negra, espremida em casa de cômodos, cortiços e pequenas oficinas de trabalho na região central da cidade era desconfortável, bem mais incomodativa, aos olhos dos regeneradores da República, eram práticas culturais desses grupos, sempre em bandos, dançando, cantando, tocando festivos instrumentos musicais que ritmavam corpos em interações incompatíveis com uma “civilização à Europa”. Martha Abreu, estudando festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro do século XIX, ressalta que esse mal estar não foi próprio dos republicanos. Ao longo dos anos 1800, mormente após o estabelecimento da chamada “conciliação” nacional, que envolveu altos escalões do governo imperial, tornaram-se visíveis sinais graduais de condenação e proscricção de costumes e festas populares. O editorial do Diário do Rio de Janeiro, de 24 de julho de 1852, por exemplo, cobrava providências contra “indecentes batuques”.

De dia em dia vão se descobrindo novos fatos que envergonham uma capital civilizada. Nos dias 21 e 22 do corrente houve numa casa do largo da Carioca e na rua do Cano esquina da rua da Vala ajuntamento de negros e negras que se deleitaram durante muito tempo no seu africano batuque. A indecência de uma tal dança, as vozerias de que ela é acompanhada, revoltam a educação menos escrupulosa, e dão nesses “soirées pretos” matéria aos cronistas viajantes para escreverem sobre o Brasil um livro como o do celebre Mr. Rendu. Esses batuques ou bailes do Congo, pretendem continuar; é bom que a polícia intervenha e coloque esses bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos pelas famílias decentes e honestas.¹⁰²

Este confronto de sensibilidades envolvia outras autoridades. A Câmara apresentou Postura com objetivo semelhante, encaminhada ao ministro dos negócios do Império.

A Câmara Municipal desta cidade, não julgando consentâneo com o estado de civilização desta capital a continuação de divertimentos em círculos de cavalinhos-de-pau, e toque de instrumentos pelas ruas, visto como, dos primeiros resulta a desmoralização da mocidade, e dos segundos ajuntamentos que convêm evitar; adotou em

¹⁰² Apud ABREU, Martha, op, cit., p. 285.

sessão de 12 do corrente mês a inclusa postura que submete a consideração de V. Exa. a fim de dar-lhe sua aprovação.¹⁰³

O período apontado por Abreu coincide com a emergência dos debates “científicos”, à luz do positivismo, em torno de temas como reforma urbana e saneamento que visavam, principalmente, a implosão dos alicerces culturais africanos do país. O processo de invisibilidade dos diferentes, iniciado no império, foi intensificado no pós-1889. Os governantes republicanos viam os ex-escravizados e seus descendentes como ameaças permanentes à segurança, à ordem e à moralidade públicas, mas, sobretudo, como obstáculo à organização do trabalho, configurando-se, por isso mesmo, em empecilho à pretendida civilização. Chalhoub aponta outras possíveis razões para a insatisfação das autoridades com estes segmentos da população: o temor da mobilização contínua de grupos considerados como largamente despreparados para a vida em sociedade, associado percepção de que a recém-extinta monarquia gozava de popularidade junto a esta população¹⁰⁴. Um episódio ocorrido meses antes da queda da monarquia contribuiu para reforçar tais sentimentos: uma numerosa malta de navalhistas, engrossada por trabalhadores pagos pelo governo e armados de “estadulhos” policiais, percorreram a rua do Ouvidor aos gritos de “morte aos republicanos”.¹⁰⁵

Carvalho¹⁰⁶ relata que o impacto da implantação da República deu-se de forma diferenciada para os vários segmentos da população. Para as elites, pelo menos num primeiro momento, o fim da monarquia representou uma sensação geral de liberdade que atingiu o mundo das idéias, dos sentimentos e das atitudes. Para o setor pobre da população, porém, o novo regime traduziu-se em intolerâncias. O escritor Lima Barreto, que talvez mais do que qualquer um de seus pares tematizou a reconfiguração do Rio de Janeiro, no início do século

¹⁰³ Apud ABREU, Martha, op. cit., p. 262.

¹⁰⁴ CHALHOUB, Sidney. “Medo branco de almas negras: escravos libertos e republicanos na cidade do Rio”. Revista do Instituto Carioca de Criminologia, n.1, 1º semestre, 1996, pp.169-189.

¹⁰⁵ Apud CHALHOUB, op. cit., p. 169.

¹⁰⁶ CARVALHO, J. Murilo, op. cit., p. 26.

XX¹⁰⁷, viveu na própria pele a intransigência republicana. Seu pai, o tipógrafo João Henriques, perdeu o emprego na Imprensa Nacional por ter comparecido ao embarque daquele que lhe conseguira o cargo, o visconde de Ouro Preto, deportado pelos novos donos do poder. O fim da monarquia, da qual a família Barreto era franca partidária, resultou em piora de suas condições sociais. As dificuldades vividas pela família a partir do desemprego e pressão sofridos pelo tipógrafo criaram no escritor um ressentimento contra a República, transformando-o em incansável crítico das transformações advindas da modernidade brasileira. Lima descreveu, em uma de suas obras de ficção, a proclamação da República e os tempos que se seguiram a esta, em termos de um golpe militar

Quando menos se esperava, num dado momento em que se representavam, no Teatro Imperial da Bruzundanga, o *Brutus* de Voltaire, vinte generais, seis coronéis, doze capitães e cerca de oitenta alferes proclamaram a república e saíram para a rua, seguidos de muitos paisanos que tinham ido buscar as armas de flandres, na arrecadação do teatro, a gritar: Viva a república! Abaixo o tirano! etc. O povo, propriamente, vem assim, àquela hora, nas janelas para ver o que se passava; e, no dia seguinte, quando se soube da verdade, um olhava para o outro e ambos ficavam estupidamente mudos (...) Enquanto a constituinte não votava a nova constituição, decuplicou os direitos de entrada de produtos estrangeiros manufaturados (...) Nunca houve tempo em que se inventassem com tanta perfeição tantas ladroeiras legais. A fortuna particular de alguns, em menos de dez anos, quintuplicou; mas o Estado, os pequenos burgueses e o povo, pouco a pouco, foram caindo na miséria mais atroz.¹⁰⁸

Foram muitas as medidas adotadas pelo novo regime visando podar, diretamente, formas de vestir, morar, curar, trabalhar e de divertir-se da população pobre. A começar pelo Código de Posturas Municipal de 1890, que impunha normas draconianas para as atividades referentes a casas de aluguel e de pasto, resultando em aumento dos aluguéis pela imposição

¹⁰⁷ Para Francisco de Assis Barbosa, biógrafo de Lima Barreto, é impossível proceder à revisão da história republicana sem recorrer às obras do escritor. “Escritor eminentemente memorialista, a ponto de se tornar difícil, senão impossível, delimitar em alguns de seus romances e contos as fronteiras da ficção e realidade, ele anotou, registrou, fixou, comentou ou criticou todos os grandes acontecimentos da vida republicana”. Prefácio de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (Coleção Prestígio).

¹⁰⁸ “O falso Dom Henrique V”, em Gonzaga de Sá, p. 266-267. Apud MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.

de exigências aos proprietários, obrigados a caiar as paredes duas vezes por ano, azulejar as cozinhas e arejar os quartos com aparelhos de ventilação. Os hotéis, pousadas e estalagens foram proibidos de receber pessoas suspeitas, capoeiras e desordeiros em geral, além de serem obrigados a entregar à polícia, diariamente, até às 9 horas da manhã, a lista de todos os seus hóspedes contendo informações como nome, local de emprego e outros dados¹⁰⁹.

Entre as medidas coercitivas, foi desencadeada intensa perseguição aos capoeiras, com o banimento das escolas que ensinavam essa arte e de muitos de seus praticantes, desterrados para a Ilha de Fernando de Noronha¹¹⁰. Sobretudo após a Guerra do Paraguai - onde foram convocados para frente dos combates -, contingentes de homens habilidosos nessa arte chegaram à cidade, sendo vistos como grave ameaça à ordem. Tal qual o império, que se voltou contra os folguedos do Divino - um misto de devoção religiosa, corte imperial plebéia e diversões profanas realizadas no Campo de Santana -, associados à vagabundagem, dirigentes republicanos proibiram uma série de manifestações festivas, envolvendo cantorias e danças comuns a culturas africanas.

Nos primórdios da República, setores encarregados de zelar pelas posturas indeferiram, praticamente, todos os pedidos para realização de quermesses ou quaisquer outras atividades do gênero, tivessem ou não fins beneficentes. As justificativas quase não variaram: inconveniências geradas ao trânsito público, risco de desordens e de ajuntamentos de praças e pessoas do povo. A partir de 1895, nota-se flexibilização nas avaliações de requisições desse tipo, com “divertimentos” propostos para as zonas suburbanas, distantes, portanto, dos olhos das “famílias decentes e honestas”, como manifestado pelo *Diário do Rio de Janeiro*.

¹⁰⁹ Jose Murilo de Carvalho. *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*. pp 35-36

¹¹⁰ Para um panorama da atuação dos capoeiras no Rio de Janeiro, ver SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890*. Rio de Janeiro: Arquivo Municipal, 1994. Ver também, do mesmo autor, *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2001.

O carnaval de rua ou formas coletivas de diversão de grupos populares, foi outro alvo de proibições. Os cucumbis, cortejos de príncipes, princesas, feiticeiros, embaixadores, que desenvolviam enredos em línguas africanas e português, bastante tolerados durante o império, com o fim da Corte entraram no rol das formas lúdicas que desagradavam sensibilidades dos novos donos do poder. “Suas canções passaram a ser rotuladas como ‘melopéias selvagens’, seus instrumentos como ‘adufes bárbaros’, suas danças como ‘meneios rudes’.”¹¹¹ Conforme Cunha, em curto período esses grupos, apesar da índole pacífica e das relações que mantinham com velhas lideranças do catolicismo, tiveram sua imagem associada a de negros desordeiros, perdendo lugar no carnaval “autêntico” postulado pela imprensa e pelas Grandes Sociedades.¹¹²

Não só no campo das festividades ocorreu o desmonte, como apreende-se da demolição, em 1893, a mando do prefeito Barata Ribeiro, do mais famoso cortiço do Rio de Janeiro, o “Cabeça de Porco”. Apesar de controvérsias sobre o número exato de seus moradores, em seu auge, o cortiço teria abrigado quatro mil pessoas, número que teria caído para cerca de dois mil quando da interdição de uma de suas alas pela Inspetoria Geral de Higiene, um ano antes da destruição. O jornalista Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*, em meio a insinuações de que o marido da então princesa Isabel auferira grandes lucros com o imóvel, ironicamente descreveu a demolição.

Quem suporia que uma barata fosse capaz de devorar uma cabeça de porco em menos de 48 horas? Pois devorou-a alegremente, com ossos, pele e carne, sem deixar vestígios. E só assim a secular cabeça, que derrubou Ministérios, fez as delícias do Conde d’Eu e as glórias da barbada e respeitável D. Felicidade Perpétua de Jesus, deixou de ser, sob o domínio impiedoso de uma barata...¹¹³

¹¹¹ CUNHA, Maria Clementina. *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 45.

¹¹² Idem, p. 45.

¹¹³ Site Favela tem memória, consultado em 03/03/2006.

Dias antes desta derrubada, em gesto de “extrema generosidade”, Barata Ribeiro, por meio de um comunicado, informou que “o Estado vai facultar à gente pobre que habitava naquele recinto a tirada das madeiras que podiam ser aproveitadas”. A maior parte do madeirame seguiu para um morro não muito distante dali, utilizado na construção de barracos. Alguns anos depois, em 1897, soldados que atuaram em Canudos juntaram-se aos desalojados do Cabeça de Porco, nascendo a primeira favela do Rio de Janeiro, hoje da Providência, nos fundos da Central do Brasil.

O processo de razia dos cortiços, iniciado com o Cabeça de Porco, envolveu, além da especulação imobiliária, “no imaginário dos mais abastados e das camadas médias, (...) a idéia de reprodução do quilombo no espaço urbano, com foros de liberdade e dificuldade de controle. Durante o regime escravista servira para acoitar escravizados fugidos, através da ação de solidariedade dos libertos. Após a abolição, naquele imaginário, um barril de pólvora, por abrigar a população mais vilipendiada pela ordem social”.¹¹⁴ A determinação dos dirigentes em transformar a “urbis africana”¹¹⁵, como era representada a cidade do Rio de Janeiro na época, em uma “Paris nos trópicos” concretizou-se no plano de urbanização e sanitarismo traçado no governo Rodrigues Alves (1902-1906).

O tema da reforma da cidade do Rio de Janeiro era latente desde a segunda metade do século XIX e freqüentou, seguidamente, a pauta das reuniões da Escola Politécnica, inaugurada em 1874, e do Clube de Engenharia, surgido em 1880. Reunindo em seus quadros praticamente todos os ex-alunos da Politécnica, além de industriais e comerciantes imbuídos do conceito positivista de Ciência, os dirigentes do Clube assumiram para si a tarefa de manter aceso o debate sobre o saneamento e a urbanização da cidade como resolução dos problemas da Capital Federal.

¹¹⁴ SILVA, Luis, op, cit., p. 75.

¹¹⁵ Expressão retirada de Luiz Edmundo. *De um livro de memórias*

Rodrigues Alves confiou a execução deste “processo civilizatório” da “urbis africana” à trinca formada pelo engenheiro Lauro Muller (reforma do porto), pelo médico sanitário Oswaldo Cruz (saneamento) e pelo engenheiro e prefeito Pereira Passos (reforma urbana). A escolha deste último não foi aleatória. Passos havia acompanhado *in loco*, décadas antes, na condição de estudante, as reformas executadas em Paris pelo barão Georges Eugene Haussmann¹¹⁶, como revela seu biógrafo Raimundo de Ataíde.

(...) O estudante brasileiro, portanto, assistiu ao espetáculo da remodelação de uma parte da grande capital [Paris]. Nunca mais lhe desapareceu da memória o aspecto da derrubada de ruas inteiras, o aluvião do pó que subia ao céu, ante o protesto dos parisienses comodistas e zombeteiros. Ele mesmo participou das discussões abertas entre engenheiros (...) Sentiu de perto a grandiosidade da realização, admirou a audácia e a coragem dos seus executores. Havia lições inesquecíveis que, 45 anos depois, serviram de incentivo, quando no Rio de Janeiro repetiu, *mutatis mutandis*, a façanha do Sena.¹¹⁷

Pautado pelo temor da repetição das revoltas das chamadas “classes perigosas”, ocorridas em Paris nos anos 1840, o projeto de Haussmann dotara a capital francesa de avenidas largas e bulevares, instituindo um sistema viário de interligação dos subúrbios para afastar a população mais pobre do centro da urbe. Passos não foi o único aluno aplicado do Barão: o modelo francês foi copiado pelas cidades emergentes em todas as partes do mundo, de Santiago a Saigon¹¹⁸.

Muller, Cruz e Passos ganharam de Rodrigues Alves poderes ilimitados para executarem suas tarefas, bem como imunidades contra quaisquer ações judiciais. A imposição

¹¹⁶ Passos procurou seguir tão ao pé da letra a reforma do barão francês que importou pardais da França para dar um tom de verossimilhança aos parques e jardins cariocas, onde já repousavam estátuas compradas à França e a outros países europeus.

¹¹⁷ Apud ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro. 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

¹¹⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.147.

de “carta branca” para administrar, passando por cima da Câmara de Vereadores, fora condição de Passos a Rodrigues Alves para aceitar o cargo de prefeito, tomando posse antes mesmo da publicação de sua nomeação. Agindo livremente, acima do poder de fiscalização do Conselho Municipal, Passos adotou, paralelamente ao desmonte físico da cidade, medidas como a proibição do comércio de bilhetes de loterias, do cultivo de hortas, da criação de suínos e da circulação de mendigos, além da regulamentação sobre infrações de posturas e leis municipais acerca de construção e reformas de prédios. Instituiu visitas domiciliares, feitas sistematicamente em todas as habitações, onde tudo considerado prejudicial à higiene era removido por caminhões da limpeza pública, enquanto as casas consideradas inadequadas eram condenadas à demolição.

A reforma comandada por Passos recebeu, na imprensa alinhada com os ideais “modernizantes” da República, o nome de Regeneração. O povo, sintomaticamente, a cunhou de “bota-abaixo”. Entre 1903 e 1906, arrasou casarões do centro da cidade, conferindo à região ares europeu e cosmopolita, ao custo da expulsão da população pobre e negra. A intervenção não acarretou nenhuma indenização¹¹⁹ e sequer teve a preocupação de indicar um terreno aos desalojados. Restou a estes espremerem-se mais no pouco que ficara intocado nas áreas centrais, subir os morros adjacentes ou deslocar-se para as áreas periféricas mais próximas (Cidade Nova, Gamboa, Saúde) e para os subúrbios, definindo um padrão de ocupação e de convívio das classes na cidade que foi se tensionando ao longo do século¹²⁰.

Lima Barreto, ele próprio um morador do subúrbio de Todos os Santos, descreveu esses bairros pobres:

¹¹⁹ Em contraponto, a prefeitura pagava, em média, 4.400 réis por cada carroça que trabalhava na remoção dos entulhos da Avenida Central e 2.200 réis a cada veículo envolvido na remoção de pedras. Eusébio de Queirós Matoso e Octávio Ribeiro Brazil montaram uma sociedade para esse fim. Em 30 dias, o serviço chegava a render a quantia de oito contos e oitocentos e trinta réis. Códice Demolições (41-4-6). Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

¹²⁰ MOURA, Roberto. Op. cit., p.47. Everardo Backheuser registrou, em 1906, as “difíceis contingências” da população pobre com as derrubadas. “Todos os preços de casa se elevaram e então se viu que esta parte da população pagava relativamente muito mais caro o seu alojamento que as classes mais remediadas e morando em casas imundas e menos higiênicas”. Apud ROCHA, Oswaldo Porto, op. cit., p. 77.

Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças por toda a parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforo distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas covas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto.¹²¹

Ao seu término, em 1906, a administração Pereira Passos contabilizou a demolição de 1.681 edificações¹²², entre habitações, oficinas de artífices e pequenos estabelecimentos comerciais, implicando deslocamento de cerca de vinte mil pessoas. A reforma foi entusiasticamente comemorada por aqueles que a viam como marco restaurador da nova ordem urbano-industrial que o país tanto desejava. Olavo Bilac, em 1904, antes mesmo da conclusão da Avenida Central, rejubilava-se.

Graças sejam dadas a todos os deuses! O governo interveio nesse descalabro – e os chalés, as platibandas com campoteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos – tudo isso recebeu um golpe de morte.¹²³

O escritor Coelho Neto, criador da Liga em Defesa da Estética, cunhou, em 1908, a expressão “Cidade Maravilhosa”, título que o Rio de Janeiro ostenta ainda hoje, apesar de suas mazelas. O cronista Luiz Edmundo, fundador de outra associação, a Liga Contra o Feio, também manifestou seu entusiasmo com as obras que, segundo ele, transformou “a cidade pocilga em Éden maravilhoso, fonte suave de beleza e de saúde (...)”.

¹²¹ Apud SEVCENKO, Nicolau, op, cit., p. 76.

¹²² Ver em PORTO, Oswaldo Rocha, op, cit., principalmente Cap. 3.

¹²³ Apud PORTO, Oswaldo Rocha, op, cit., pp. 67-69.

A percepção que a reforma Passos tinha uma única e positiva face, a do progresso, foi partilhada mesmo por aqueles que, por força da profissão ou movidos pela curiosidade, como cronistas e jornalistas, costumavam transitar na outra cidade constituída pelos “casebres de latas de fósforo distendidas”. Francisco Guimarães, o Vagalume, autor do livro *Na roda de samba*, foi um dos que circularam tanto na “cidade européia” quanto na “cidade indígena”, o que não o impediu de imprimir a seu texto a visão oficial da reforma. “Operou-se então uma grande metamorfose. (...) Tudo isso junto constitui a força dinâmica da espantosa evolução por que passou a cidade, num movimento simultâneo. Em todos os recantos, operava a alavanca do progresso!”.

Em contraste a visões ufanistas, a voz solitária de Lima Barreto, manifestava-se diretamente, por meio de crônicas, ou indiretamente, através da boca de seus personagens. “(...) Para que esta ambição então? Para que perturbar a majestade da nossa natureza, com a plebéia brutalidade de monstruosas construções? Abandonemos essa vassalagem aos americanos e fiquemos nós mesmos com as nossas casas de dois ou três andares, construídas lentamente, mas que raramente matavam os seus humildes construtores. Sei bem que essas considerações são inatuais. Vou contra a corrente geral, mas creiam que isso não me amedronta.”¹²⁴

4 – Resistindo para sobreviver

Tanto quanto a reforma urbana, as políticas sanitárias em prática desde o último quartel do século XIX, como o combate à febre amarela, tinham subjacente uma ideologia racial-cultural,¹²⁵ conseqüência da visão médico-higienista predominante na virada do século.

¹²⁴ Apud MACHADO, Maria Cristina Teixeira, op. cit., p. 117.

¹²⁵ Ver CHALHOUB, Sidney. “Febre amarela e ideologia racial no Rio de Janeiro do século XIX”. Estudos Afro-Asiáticos, nº 27, 1995, pp 87-110, e também *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

As obras de modernização da cidade não visavam alcançar a todos. Pelo contrário, trataram de redefinir territorialmente o espaço urbano em termos de raça e classe, de forma a manter, na nova ordem, a velha hierarquia senhor-escravo. A reforma sanitária não fugiu a este modelo. Sua estratégia objetivou enfrentar a malária e a febre amarela, combate feito de maneira brutalmente coercitiva, com base em leis de exceção. Importa ressaltar que não foram atacadas doenças da população local, cuja origem africana a tornava quase imune. Seus agentes visaram essencialmente os turistas e, acima de tudo, a grande onda de imigrantes europeus. A tuberculose, uma doença de incidência mais devastadora entre nacionais, não figurou na lista das medidas sanitaristas.

De acordo com Chalhoub, ao combater a febre amarela e negligenciar as doenças que flagelavam a população negra, os doutores “procuravam mudar o ambiente com o intuito de auxiliar a natureza”¹²⁶. E o trabalho da natureza, com auxílio da imigração e da miscigenação era eliminar, paulatinamente, a herança africana. Tal política leva a pensar que não era sem fundamento a assertiva de Batista de Lacerda sobre o desaparecimento, em um século, do negro no Brasil.

Muniz Sodré considera que as reformas atenderam exigências da ordem produtiva definida em termos econômicos puro e simples, mas igualmente a exigências ideológicas, já que importava aos dirigentes republicanos inscreverem-se como classe vitoriosa no espaço físico, isto é, entronizar aparências brancas (européias) e defenderem-se da infiltração de antigos escravos e seus descendentes, como de migrantes nordestinos.¹²⁷ Em homenagem a Oswaldo Cruz, pelo sucesso alcançado por este na erradicação da febre amarela, Rui Barbosa, em discurso, argumentou nesta direção.

¹²⁶ CHALHOUB, Sidney. Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 94-95.

¹²⁷ SODRÉ, Muniz, op, cit., p. 46.

É um mal, de que só a raça negra brasileira logra imunidade, raro desmentida apenas no curso das mais violentas epidemias, e em cujo obituário nos Centros onde avultava a imigração européia, a contribuição subia a 92 por cento sobre o total de mortos. Conservadora do elemento africano, exterminadora do elemento europeu. A praga amarela, negreira e xenófoba, atacava a existência da nação em sua medula, na seiva regeneratriz do bom sangue africano com que a corrente imigratória nos vem depurar as veias da mestiçagem primitiva e nos dava aos olhos do mundo civilizado os ares de um matadouro da raça branca”.¹²⁸

Evidências de que as ações dos primeiros governos republicanos contra a população negra procuraram “amputar opções indesejáveis de sobrevivência”,¹²⁹ fizeram-se presentes também no episódio conhecido como a Revolta da Vacina, levante popular frente a vacinação obrigatória contra a varíola, em 1904. Há muitos pontos de vista sobre as causas desta que é apontada como “a mais espetacular ação popular da época”¹³⁰ e diversas justificativas na tentativa de explicar o que motivou diferentes grupos sociais – operários, comerciários, comerciantes, estudantes entre outros - a unirem-se num mesmo protesto. O conflito durou dez dias e levou o governo a adotar táticas de combate contra a população, com a intervenção de tropas do Exército e da Marinha, além das forças auxiliares de Minas Gerais e de São Paulo, em indicativo das proporções das guerras e do estado de sítio vigentes desde então para assegurar e sustentar a “Cidade Maravilhosa”.

Alguns jornalistas da época atribuíram a grupos políticos opositores de Rodrigues Alves, coadjuvados por militares insatisfeitos, a orquestração da resistência à vacinação, com manipulação das camadas populares que, fugindo ao controle, assumiram a dianteira das manifestações. Já outros, não viram lógica no protesto, pois a vacinação visava erradicar uma doença que se abatia sobre a população de ciclo em ciclo. Para outros ainda, tudo não passava

¹²⁸ Apud CHALHOUB, Sidney, op. cit., pp. 87-110.

¹²⁹ Chalhoub, op. cit., p.187.

¹³⁰ CARVALHO, J. Murilo, op. cit., p. 91.

de arruaça sem maiores conseqüências, havendo também os partidários de que o confronto externava o rancor do povo pelas perseguições de que era vítima.

Dos estudiosos que se dedicaram ao assunto, Sevcenko considera que a revolta foi uma demonstração de resistência dos populares contra a exploração e a discriminação por parte da administração pública; enquanto Carvalho voltou-se para a questão moral, apontando a defesa de valores e a preservação do lar e da família como motivação para o conflito. Em trabalho recente, que expõe “as muitas faces da revolta”, Leonardo Pereira¹³¹ aponta a obrigatoriedade da vacina como a causa maior desta sublevação. Embora em seus primeiros momentos a resistência à vacinação contasse com a ingerência de políticos como Lauro Sodré e Barbosa Lima, no conjunto predominaram camadas populares e, dentre estas, os seguidores das religiões afro-brasileiras. Desconsiderados por um projeto sanitário violento e autoritário, sinalizando para a agressiva racialização das políticas públicas na Capital Federal, estes segmentos lutaram pela defesa de suas crenças e práticas religiosas.

O Código Sanitário elaborado por Oswaldo Cruz expressou, em seu artigo 156, a condenação ao trabalho dos curandeiros, o que explicaria a destacada participação de adeptos do candomblé em barricadas armadas em vários bairros da cidade, sobretudo nas áreas da Gamboa e da Saúde, tradicionais espaços da cultura afro-brasileira, reunindo número considerável de terreiros de candomblé. Nestas barricadas da Saúde, batizadas pela imprensa de “baluarte Porto Arthur”, em alusão à resistência russa ao ataque japonês, naquele ano de 1904, a principal trincheira ostentava “dois mastros, onde se vêem bandeiras branca e encarnada”.

Vários outros símbolos, além daqueles propriamente políticos [lutas dos trabalhadores socialistas], estavam associados a tais cores. Um deles, em especial, poderia ter para muitos dos entrincheirados de Porto Arthur um sentido especial: eram as cores de Obaluaiê, o poderoso Orixá da

¹³¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *As barricadas da saúde: vacina e protesto popular no Rio de Janeiro da Primeira Republica*. 1.a ed., São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002, p. 99.

varíola – cujas contas e roupas tinham no vermelho, no branco e no preto suas marcas.¹³²

Estas cores ainda identificavam duas grandes maltas de capoeira, “Nagôas” e “Guayamús”, sobretudo a partir da segunda metade do XIX, sinais de que cultuando Obaluaïê aqueles homens e mulheres interagiam segundo lógica diversa da que pautava a atuação médica, buscando a cura em seus próprios saberes e práticas, o que era inadmissível aos olhos de autoridades investidas do poder da ciência. Os resultados da vacinação contra a varíola pressupõem que práticas e tradições prevaleceram sobre a ciência, em especial nas áreas de grande concentração de negros e adeptos da religião dos orixás. A 5.a Delegacia de Saúde, que abrangia os bairros da Saúde e Gamboa, registrou baixíssimo índice de comparecimento aos postos, apesar da obrigatoriedade da picada e das duras penalidades a que estavam sujeitos os faltosos. Em 1906, de um total estimado de 45 mil habitantes nestes bairros, somente 14 pessoas apresentaram-se para a vacinação e outras 18 submeteram-se à revacinação.

Importa destacar que estes projetos reformadores e disciplinadores, idealizados tanto pelas elites do império quanto pelos dirigentes da república, não foram recebidos passivamente. Às legislações, dispositivos, regulamentos e instrumentos que desde a primeira metade do século XIX foram editados com o propósito de eliminar, controlar ou adequar manifestações e experiências consideradas fora do padrão de modernidade dessas elites, seguiram-se sempre reações as mais distintas, envolvendo desde o uso da força à adoção de sub-reptícias estratégias de resistência e dissimulação, permeadas por negociações, apadrinhamentos e utilização de brechas da lei. Tensões, conflitos, avanços, recuos, transgressões afloram dessas arenas em que “projetos hegemônicos de uma sociedade dificilmente coincidem com as experiências concretas de setores oprimidos da população”.¹³³

¹³² Idem, p. 100.

¹³³ DIAS, M. Odila Leite Silva., op, cit., p.233.

E na sociedade carioca de então, de variados espaços e instâncias emergiram expressões à contrapelo da ordem dominante que se pretendia hegemônica. Nas injunções de entretenimento com crítica social a cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, viveu período marcado por diversificadas expressões de matrizes africanas de expressão oral. Nos seus palcos ganhou destaque o comediante Francisco Corrêa Vasques, apontado como um dos mais populares atores. Vasques, um mestiço que também foi empresário e dramaturgo, começou seu aprendizado teatral na barraca de Teles, nas festas do Divino, lançando mão, nas apresentações de suas cena cômicas - em que não raro advogava a causa abolicionista -, de uma linguagem simples, onde era forte a presença da música e da dança, duplos sentidos e diálogos com a platéia, que abriam espaço para trocas e improvisações. “Considerando sua origem e trajetória, podemos avaliar o teatro de Vasques como uma forma de espetáculo muito próxima das ruas e um tanto distante da estética proposta pelos reformadores realistas”, aponta Marzano, “conjugando de forma inaceitável para os realistas, projeto pedagógico, improvisação, deboche e pequenos números musicais.”¹³⁴

Em outras direções, Abreu aponta conflitos entre a polícia e as tradições culturais negras em folganças populares como nas festa do Divino, a partir de tensões anteriores ao advento da república. Já no Código de Posturas de 1838, a autora identificou medidas que procuraram regular ou cercear festividades existentes na capital do império. O medo que dominou o imaginário dos senhores de escravos,¹³⁵ principalmente a partir da segunda metade dos 1800, decorrente da crescente luta individual e grupal dos escravizados, transformou manifestações de danças e cantos da população negra em sinônimo de vagabundagem e gênese de conspirações e revoltas. Justapostos à imagem de violência, desordem e indisciplina, o negro e suas práticas, experiências e saberes foram a razão de ser de posturas

¹³⁴ MARZANO, Andréa. “Scenas cômicas: Francisco Corrêa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)”. In CHALLHOUB, Sidney; NEVES, Margarida; PEREIRA, Leonardo (orgs), op. cit., pp 341/360.

¹³⁵ AZEVEDO, Célia M, Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco. O negro no imaginário das elites do século XIX*. São Paulo, Anablume, 2004.

municipais que procuraram: calar “o hábito de vozerias, alaridos e gritos nas ruas”, de “injúrias, palavras ou gestos obscenos contra a moral pública”, reprimir “o ajuntamento de pessoas com tocatas e danças em casas de bebidas ou locais públicos”; proibir o funcionamento dos “zungus e batuques” e regular “batuques, cantorias e danças de preto no interior de chácaras e casas”. Tais procedimentos trazem fortes indícios de que encontros, festas ou processos de comunicação e transmissão no horizonte de tradições culturais africanas afrontavam seus “senhores”.

Abordando sentidos e finalidades de festas negras na Bahia, na primeira metade do XIX, Reis¹³⁶ considera que, devido a seu caráter polimorfo e polissêmico, “promovia medo e recomendava precaução aos brancos”. Desde a Independência, leis e posturas municipais procuraram disciplinar diversos aspectos do comportamento comunitário de africanos a partir de estratégias para silenciar encontros festivos que, aos olhos daqueles redeseñadores do espaço urbano, estavam longe de parecerem “civilizados” ou agradáveis. Impossível perder de vista relato, páginas atrás, do “aterrorizado” francês Expilly, “condenado” a atravessar o Campo de Santana em meio a cantos de “harmonia selvagem” de negros de ganho e aos “saracoteios em cadencia” da negra lavadeira. Supondo que Expilly atravessasse o campo durante o dia, horário mais propício para lavagem de roupas, podemos imaginar o terror que suscitava a senhores brancos práticas culturais de seus negros escravos, sobretudo nas noites de folganças, como as do Divino.

Sofrendo diversas modificações desde os tempos coloniais, pelo menos no tocante à parte religiosa, a festa do Divino Espírito Santo registrou um longo período de duração no Brasil. Contudo, as atrações profanas permaneceram sempre muito fortes, o que explica o alcance de sua popularidade, como avalia Abreu.¹³⁷ Dentre estas atrações, podemos citar os músicos barbeiros, conjuntos formados por negros – escravos e libertos - que desempenhavam

¹³⁶ REIS, João José. “Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX”. In CUNHA, Maria Clementina (Org.), op. cit., p. 114.

¹³⁷ ABREU, Martha, op. cit., p. 40.

as duas atividades, somadas a de aplicadores de ventosas. Na visão de viajantes como Debret,¹³⁸ eles executavam habilmente “no violão ou na clarineta, valsas e contradanças francesas arranjadas a seu jeito”, enquanto para outros, como o pastor Daniel Kidder, não passavam de “negros maltrapilhos portadores de rudes instrumentos”¹³⁹.

No entanto, o período desta festa que queremos enfatizar é o compreendido pela segunda metade do século XIX, quando, nas noites de celebração do Divino, o Campo de Santana ficava tomado por um sem número de barracas que reuniam de leilões de prendas a circos de cavalinho, de fogos de artifício a bandas de música, de jogos diversos a apresentação de teatro de bonecos, fora os tabuleiros de comidas vendidas pelas negras. Uma das mais atrativas barracas era “As três cidras do Amor”, de Joaquim Duarte, o caboclo Teles, freqüentada “pela plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem das letras.”¹⁴⁰ O memorialista Mello Moraes Filho listou entre as presenças ilustres da barraca do Teles, os românticos Domingos Jose Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Manoel de Araújo Porto Alegre e Paula Brito.

“As Três cidras” oferecia, na extensa programação, desde apresentações do próprio Teles - fosse na interpretação de peças renomadas, fosse na representação das de sua autoria, ou de outros artistas, como o mulato Francisco Vasques que ali começou seu aprendizado - a shows de mágica, de engolidores de fogo e de espada até orquestras, em animação sempre crescente. À medida que as horas avançavam e que “as famílias” deixavam o local, as apresentações, iniciadas em tons sisudos, ganhavam outro caráter, com o mulato Teles e seus bonecos dançando chulas lascivas, com saracoteios inimitáveis, bamboleando, cantando,

¹³⁸ A partir das narrativas e imagens produzidas por viajantes oitocentistas, Salloma Salomão Jovino da Silva captou ‘fazeres’ musicais de africanos e afro-brasileiros e seus instrumentos musicais cordofônicos que desapareceram na segunda metade do século XIX. Ver *Memórias sonoras da noite*. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História-PUC-SP, 2005.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Cf. ABREU, op. cit., p.73.

quebrando-se e dando umbigadas, para terminar com batuque rasgado e licencioso de “um jongo de autômatos negros”¹⁴¹.

Não havia propriamente “novidades” no que Teles apresentava a partir de determinada hora em sua barraca. Danças, músicas, ditos maliciosos, repentes carregados de crítica social sempre fizeram parte das ruas, como observaram dezenas de viajantes em textos retomados por Abreu, como o do repórter francês Ferdinand Denis

O batuque, que alternativamente exprime as repulsas e os prazeres do amor; a capoeira, em que se finge o combate; o lundu, que mesmo no teatro se dança, e cuja graça consiste principalmente num movimento particular das partes inferiores do corpo, movimento que um europeu não saberia jamais imitar, todas essas danças apaixonantes, que mil vezes tem sido descritas pelos viajantes, executam-se no Rio de Janeiro, como tinham tido lugar em nossas colônias e como se hão de executar em toda a parte onde houver negros, mudando somente de denominações.¹⁴²

Como notara Denis, mudaram as denominações das danças - quer para burlar a repressão ou interditos, quer por uma questão de apropriação -, mas as formas permaneceram. O batuque, escreveu o historiador iorubano Samuel Johnson, é atividade essencial no modo de vida africano, sua “prática penetra na vida variada e na conversação do povo,”¹⁴³ em explícita referência a ritmos e movimentos de corpos enquanto meios de comunicação e de identificação entre povos culturalmente constituídos por tradições de oralidade.

Paul Zumthor, um dos grandes estudiosos de culturas orais, considerou que, na África, “o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra comum significante”.¹⁴⁴ Ainda seguindo este oralista,

Observamos que a complexidade dos efeitos, em tais arranjos polifônicos, cresce de etnia a etnia, de leste a oeste, através do continente negro, e alcança sua maior riqueza ao longo das costas ocidentais, do Senegal à Nigéria: regiões de

¹⁴¹ Idem, p. 78 e 93.

¹⁴² Apud ABREU, Martha, op, cit., ,p. 91

¹⁴³ Apud Reis, João José, op, cit., p. 118..

¹⁴⁴ ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. De Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 197, 198..

onde foram arrancados milhões daqueles que, escravos no Novo Mundo, criaram nas Antilhas, no Brasil, no sul dos Estados Unidos, a música “afro-americana”.

Voltando a Teles, os espetáculos promovidos por ele e por artistas como Vasques, identificados com públicos com outras concepções e experiências de vida, compartilhavam um repertório comum com suas platéias, recriando no palco o que viviam nas ruas. No Campo de Santana, em épocas do Divino, o público também era ator e “reunia as condições de cenário para a criação e expressão de outras identidades culturais, tecidas constantemente nas ruas por negros, escravos, libertos e imigrantes pobres.”¹⁴⁵ Identificando-se e diferenciando-se, estes segmentos populares renovavam suas tradições e desafiavam os poderes constituídos e seus padrões estéticos “civilizados”, por meio de vibrantes expressões, diálogos e chistes maliciosos, com abundância de movimentos corporais. Nessa mesma dinâmica de cenários de tradições orais africanas, em que, conforme Zumthor, “linguagem e música são uma só coisa”, Vasques, logo depois, vivenciou, pelas ruas e palcos do Rio de Janeiro, suas “scenas cômicas” em que não raro advogava a causa abolicionista.

Com o cerco imposto à festa do Divino, desde reformas e remodelamentos do Campo de Santana, visando destiná-lo ao desfrute de outro tipo de público, e das limitações a divertimentos de massas “de baixo”, podemos acompanhar o crescimento, em popularidade, de outra festa, a da Penha, até então de conotação tipicamente portuguesa. A partir dos primeiros anos do século XX, aponta Soihet, passaram a predominar neste festejo religioso significativos contingentes de negros, liderados pelas tias baianas que haviam chegado a Capital Federal de 1870 em diante.¹⁴⁶ Com seus tabuleiros de comida e suas música e dança, esses grupos atraíram para o local pessoas de todos os segmentos sociais, inclusive “senhoras

¹⁴⁵ ABREU, Martha, op, cit, p. 106.

¹⁴⁶ SOIHET, Rachel. “Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920)”. In CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org). *Carnaval e outras f(r)estas: ensaios de historia social da cultura*. Campinas, SP: Editora da UNICAM, Cecult, 2002.

de nossa melhor sociedade”, que se misturavam à “gentinha miúda da cidade”,¹⁴⁷ abrindo importante canal de comunicação entre classes e grupos sociais, com o intercâmbio de valores e idéias, em estruturas de comunicação informal.

Sintomaticamente, em torno das rodas de samba e cordões que se formavam junto a algumas barracas na Penha, reuniam-se operários, trabalhadores em geral e capoeiras famosos. Soares¹⁴⁸ chegou a registrar a “perda” do monopólio da capoeira pelos negros nas últimas décadas dos 1800 e a presença, nas diversas maltas, de um número crescente de imigrantes estrangeiros, principalmente portugueses. Nessas rodas e cordões reincidiam gestos, ritmos, danças que tinham marcado presença no Campo de Santana e que se deslocaram para a Penha.

Dando conta da profusão de ritmos e movimentos trazidos pelos romeiros à Penha, Soihet valeu-se do *Jornal do Commercio* que, em 1906 descreveu a ocupação da Penha por temidos grupos populares negros: “(...) em um canto se formavam os cordões terríveis, ameaçadores, selvagens. Em outro canto reuniam-se os sambas, não menos terríveis muito mais selvagens (...) em que tomavam parte a sociedade alegre, livre e perigosa da cidade”¹⁴⁹. Outro cronista, em noticiário da época, foi menos sutil, ao escrever que “o arraial visto de cima morro mais parecia uma aldeia selvagem do interior africano do que um recanto do Rio de Janeiro.”¹⁵⁰

Tal como na folgança do Divino, a repressão sobre a festa da Penha não se fez demorar. Reforçados contingentes integrados por praças de cavalaria e infantaria cuidaram para que não fosse burlada a proibição de sambas e batuques, confiscaram instrumentos e prenderam muitos de seus portadores. A medida mostrou-se ineficaz, já que os grupos fizeram

¹⁴⁷ SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Epoque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: editora Fundação Getulio Vargas, 1998, p.22.

¹⁴⁸ SOARES, Carlos Eugenio Líbano. “Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890)”. In CUNHA, Maria Clementina, op. cit., p.293.

¹⁴⁹ Apud SOIHET, Rachel, op. cit., p. 356.

¹⁵⁰ Idem.

sambas marcando o compasso com palmas ou batendo em garrafas com pedaços de pau. Como se não bastasse, ironizaram em desafios versejados o autor da medida, um delegado de apelido “Tamborim”.

Fiquei zangado
pra que eu vim
pois sou amolado
com o Tamborim.

A resposta, ainda mais irônica, traz indicativo de fortes intercâmbios de festejos regionais que passaram a constituir identidades e diferenças na nascente “nação Brasil”

Minha Nossa Senhora
Sinhô do Bonfim!
ainda hei de samba
com seu Tamborim,

sem deixarem de expressar como setores populares perceberam tais perseguições a suas crenças e modos de vida.

Nossa Senhora da Penha
santa boa e verdadeira
quanto mais a gente tenta
mais a gente é menos ordeira”.¹⁵¹

Ao longo de vários anos, populares e autoridades policiais mediram forças, implicando ora em avanços ora em recuos de um e outro lados, ora em liberação ora em proibição de práticas culturais, sinalizando que havia um “campo aberto de divergências entre diferentes estratégias de dominação e controle, onde as negociações e as autorizações pessoais nunca perderam totalmente espaço, apesar dos dispositivos legais”¹⁵². Vale ressaltar que o agente repressor, na maioria das vezes, “origina-se nas mesmas camadas populares onde ele é

¹⁵¹ Idem, p. 358 e 361.

¹⁵² ABREU, Martha, op, cit., p.287.

chamado a agir”¹⁵³, apontando para a complexidade dessas tensões culturais recorrentemente reduzidas à bipolaridade brancos *versus* negros.

A resistência de grupos negros, em interação com outros segmentos populares, fez da Festa da Penha, nas primeiras décadas do século passado, a mais popular da Capital Federal depois do carnaval. As manifestações ali desenroladas ganharam vulto, acrescidas dos desfiles de cordões e charangas, que partiam das barracas das tias baianas e percorriam todo o arraial, como das disputas entre versejadores, constituindo-se o local em palco de lançamento de composições musicais que logo caíam no agrado do público. Soihet avalia que a influência negra na festa foi decisiva, observando que grupos negros, por sua vez, igualmente impregnavam-se da influência de setores dominantes, considerando que, na Penha, os segmentos populares “trouxeram à tona suas tensões e insatisfações contra a opressão e discriminação que sofriam”, expressando-se, principalmente, por meio do deboche, da paródia, da inversão.

Chama a atenção, tanto nas manifestações de canto, dança e desafios improvisados de escravos e libertos nas ruas do Rio de Janeiro, quanto em apresentações de negros livres nas folganças do Divino ou da Penha, permanências e desdobramentos de ritmos, gestos e movimentos corporais sinalizadores de tradições de oralidade. Expressões que foram reinventadas, burlando mecanismos de repressão. Coibidas nas festas religiosas do fim do XIX e início do XX, muitas dessas *performances* migraram, com nova roupagem, para as escolas de samba formadas nos anos seguintes no Rio de Janeiro, como para o teatro, dando vivacidade a um gênero - a revista - que foi imbatível em termos de popularidade no seu contexto histórico.

Episódios como cerceamentos a festas religiosas e divertimentos, explosões de violência como na Guerra de Canudos (1893/97), na Revolta da Vacina (1904) e em outras

¹⁵³ BRETAS, Marcos Luís. “A polícia das culturas”. In LOPES, A, Herculano (Org.), op. cit., p. 247.

intervenções de dirigentes do império e da república, visando reprimir e apagar manifestações de segmentos negros da população, assinalam as novas formas racializantes arquitetadas ao fim da escravidão, confirmando o caráter excludente da modernidade brasileira. Ainda apontam para a força e a vitalidade de culturas africanas que se mostraram capazes de alterar traços originais sem perda da essência e do *ethos* que reinventaram sensibilidades e estéticas em três continentes.

5 - “Urbis africana” versus “Paris nos trópicos”.

O Rio de Janeiro que surgiu dos escombros da reforma Pereira Passos materializou – pelo menos arquitetonicamente – o sonho das elites brasileiras de ter uma cidade nos moldes europeus. Os antigos casarões deram lugar a ruas amplas e a edificações com fachadas em *art nouveau*. O resultado, na avaliação de Muniz Sodré, foi uma arquitetura de fachada, cenográfica, mero *trompe-l’oeil* francês, “como se os novos espaços urbanos nacionais tivessem se derivado do *Outro* (estrangeiro) por mero efeito de fascinação especular, em bases imaginárias”¹⁵⁴. O marco desse Rio de Janeiro afrancesado ficou sendo a Avenida Central¹⁵⁵, cujo nome logo foi simplificado para Avenida. Com seus 33 metros de largura, exibia lojas com vitrines de cristal onde eram expostas toda sorte de produtos importados destinados a uma elite fascinada com tudo que cheirasse a estrangeiro e “envergonhada do Brasil pobre e do Brasil negro”¹⁵⁶. A Avenida pretendeu constituir-se em área de *apartheid*.

Como corolário, as pessoas que não pudessem se trajar decentemente, o que implicava, para os homens, calçados, meias, camisa, colarinho, casaco e chapéu, tinham seu acesso proibido ao centro da cidade. Mais do que isso, nas imediações, as tradicionais festas e hábitos populares congregando gentes dos arrabaldes foram reprimidos e mesmo o carnaval tolerado não seria mais o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas

¹⁵⁴ SODRÉ, Muniz, op. cit., p. 48.

¹⁵⁵ Após a morte do Barão de Rio Branco, em 1912, a avenida tomou seu nome, mantido até hoje.

¹⁵⁶ CARVALHO, Murilo, op. cit., p.41.

populares, mas o dos corsos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem comportados, típicos do carnaval de Veneza, como era imitado em Paris.¹⁵⁷

A região central da cidade, antes lugar de concentração de trabalhadores de baixa renda, desempregados, ambulantes, pedintes, prostitutas e outros marginais, de cores, costumes, expressões variadas agora, modernizada, destinava-se a novos público e hábitos.

Cinco da tarde. Hora oficial de elegâncias. Hora de encantadoras qualidades. Na fita movimentada do *trottoir*, sem lances imprevistos e sem gestos dramáticos, desfilam com uma elegância contente os vultos mais lindos da cidade. (...) As casas de chá repletas. O Rio unânime na Avenida! É estonteante o espetáculo da elegância vespéral da cidade frívola.

A crônica, assinada por Peregrino, na revista *Careta*, de julho de 1926, revela que, duas décadas depois da inauguração da Avenida, no imaginário de muitos de seus frequentadores, a imagem do boulevard como ambiente de sonho, de brilho e de frivolidade era ainda muito presente. Baudelaire interpretou o boulevard como a mais espetacular inovação urbana do século XIX, um ambiente em que a realidade transfigurava-se em magia e sonho. O boulevard era não apenas um novo espaço de socialidade, mas também uma nova forma de sociabilidade, sem contudo, escapar de desnudar, por contraste, a miséria da cidade.

Apesar do empenho dos “produtores de espaço” do início do século XX e em contraste com as imagens homogeneamente européias que os jornais esmeraram-se em retratar em suas páginas, por meio de Lima Barreto podemos perceber que a beleza da vida moderna sempre deixou à mostra sua parcela de pobreza. Os hábitos elegantes das camadas aburguesadas, embora predominantes na Avenida, dividiam espaço com modos suburbanos .

¹⁵⁷ SEVCENKO, Nicolau, op, cit., p.28.

Deixando o hotel, ao chegarmos a Avenida Central, havia um movimento por ela acima. Subimos ate o pavilhão Monroe. O publico noturno de domingo, nas ruas, tem uma certa nota própria. Há os mesmos *flâneurs*, artistas, escritores e boêmios; os mesmos *camelots*, mendigos e *rôdeuses*, que dão o encanto do pitoresco à via publica. No domingo, porém, com eles vêm as moças dos arrabaldes distantes, com os seus pálidos semblantes e os vestidos característicos. Vêm as armênias das adjacências da Rua Larga, em cujos grandes olhos negros, guarnecidos de longos cílios, e com uns duros reflexos de turmalina, a gente vê por vezes passar alguma coisa de ferocidade asiática. Além destes, há operários em passeio, com suas roupas amarfanhadas pela longa estadia nos baús. Há caixeiros com roupas eternamente novas e grandes pés violentamente calçados...Por entre essa gente, fomos indo até a balaustrada que dá para o mar, junto à qual nos encostamos, olhando em todo o comprimento a avenida iluminada e movimentada.¹⁵⁸

Um indignado desabafo do escritor Olavo Bilac é revelador de que a ação voraz das “picaretas regeneradoras” não fora suficiente para impor uma nova lógica de ocupação na cidade.

(...) Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo(...) me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbaria(...) Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas não! acabada a festa, a multidão transportada como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs.¹⁵⁹

No simulacro europeu da Avenida Central, as camadas burguesas deleitaram-se com a profusão dos produtos importados exibidos nas vitrines, lotaram os cafés e salões - pontos de encontro das vanguardas intelectuais - e buscaram avidamente diversão. Presas às novidades da moda ditadas pela Europa, as elites da Capital Federal, indiferentes ao abrasador calor carioca, trajavam roupas de veludo e tafetá franceses e de casimira inglesa. Perto dali, a Praça Tiradentes e seus arredores, onde se concentravam casas de diversão das camadas populares,

¹⁵⁸ Apud MACHADO, M. Cristina Teixeira, op, cit., p. 156. (sublinhados nossos).

¹⁵⁹ Apud REIS, Leticia Vidor. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. Estudos Afro-Asiáticos, ano 25, n. 2, 2003, pp.237-279.

era uma espécie de zona fronteira porosa entre os mundos “europeu” e “indígena” que coexistiam dentro do Rio de Janeiro, ou o que Hall chama de “zona de contato”, termo invocativo da co-presença espacial e temporal de sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas, mas cujas trajetórias freqüentemente entrecruzam-se.¹⁶⁰

Para Beatriz Jaguaribe¹⁶¹, a política republicana de criar as fachadas da europeização, removendo para a periferia negros, mestiços e pobres, jamais apagou de todas as zonas de confluência entre classes e etnias, tornando-se mesmo uma característica perdurável do Rio de Janeiro até pela topografia da cidade e pela impossibilidade de estabelecer divisões rígidas entre os domínios da elite e os das classes populares. Os bailes funks “de preto, de favelado, que quando toca ninguém fica parado” são, hoje, o exemplo melhor acabado da utopia espacial republicana.

Os hábitos europeus da elite letrada não se restringiram ao vestuário, como relata Skidmore, para quem, no começo do século XX, os brasileiros promoveram uma cultura marcadamente imitativa da européia, revelando o desejo insofrido de demonstrar “que o Brasil era um condigno posto avançado daquela civilização”¹⁶². Uma carta de Monteiro Lobato ao amigo Godofredo Rangel, em 1915, é ilustrativa dessa condição, quando o escritor paulista vangloria-se de sua erudição francesa: “Até essa idade [33 anos], conto nos dedos os livros em nossa língua que li: um pouco de Eça, uns cinco volumes de Camilo, meio Machado de Assis e Euclides [da Cunha] e jornais”¹⁶³

A encenação cultural do Brasil moderno representou no Rio de Janeiro o seu ápice, ao tentar fundar sua identidade na Europa. Rejeitando-se, ficou em dissonância consigo mesmo.

¹⁶⁰ HALL, Stuart. “Pensando a diáspora. Reflexões sobre a terra no exterior”. In SOVIK, Liv (Org.) op, cit., p. 31.

¹⁶¹ JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século. Cidade e Cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹⁶² SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 110.

¹⁶³ Idem, p. 110.

Enquanto os poetas e escritores oficiais buscavam na Europa a imagem de si mesmos, o Brasil vai se inventando de forma nova e original através de sua música . Tal como sempre o fez. Enquanto a elite republicana procurava se afirmar diante do olhar europeu, copiando sua arte, sua literatura, seus costumes, adotando sua ciência, o povo da Cidade Nova, do Estácio, dos morros e da Praça Onze continua o movimento de criação de uma cultura específica, original, brasileira. Esse processo, quase subterrâneo, vai se fazendo à margem do discurso oficial, sem se misturar com ele.¹⁶⁴

Enquanto as elites deixaram-se fascinar pela *Belle Époque*, nos subúrbios e guetos do Rio de Janeiro a população pobre redefinia formas de sobrevivência e elaborava, pouco a pouco, uma cultura de acentuada marca africana. Esta cultura acabou por pontuar nos espetáculos que então começavam a fixar-se em casas, ruas e setores da cidade onde ganharam legitimação e formas musicais e coreográficas, com uma estética e uma filosofia de vida na contramão e, aparentemente, incompatíveis com as concepções tidas como dominantes.¹⁶⁵

¹⁶⁴ LUSTOSA, Isabel. “Comentário aos capítulos 1, 2 e 3”. In LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África. A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp. 95-98.

¹⁶⁵ MOURA, op. cit., 29

CAPÍTULO 2

EXPERIÊNCIAS DE ENTRETENIMENTO DO MUNDO NEGRO NA CAPITAL FEDERAL NOS ANOS 20

1. Dos “subterrâneos” à boca de cena

No clássico *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, escrito no início dos anos 80, Roberto Moura retrata, de forma magistral, a “diáspora baiana” na então Capital Federal e a importância do grupo na formação de uma cultura urbana tipicamente carioca – posteriormente representativa da imagem do brasileiro no estrangeiro. A partir da segunda metade do século XIX, levas de baianos chegaram sistematicamente à cidade, passando a residir nas proximidades do porto. Com o fim da escravidão, esta comunidade assumiu liderança entre os demais negros, questão atribuída por Tinhorão¹⁶⁶ à procedência de seus integrantes. A maior parte vinha do recôncavo baiano, onde a multiplicação de pequenos portos encetara uma dinâmica relação entre as diferentes comunidades negras, propiciando, com o correr dos anos, formas de interações entre culturas africanas em territórios brasileiros, a partir de interconexões dos campos religioso, da música e dos costumes. No Rio, as “tias baianas”, senhoras zeladoras das tradições dos orixás, funcionaram como uma espécie de pólo agregador dessas comunidades. Esses grupos, segundo Moura, desempenharam “notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, ambigualmente subalterno e insubmisso, em volta do cais e nas velhas casas no Centro”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular. Um tema em debate*. 2.a ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, p. 19.

¹⁶⁷ Moura, op. cit., 43

Contudo, estudos mais recentes sinalizam que a paisagem humana e cultural da Capital Federal, entre as últimas décadas do XIX e inícios do XX, foi modificada não só pela migração dos negros baianos, mas pela chegada de “diferentes áfricas” que para ali deslocaram-se com seus costumes, modos de vida e tradições de oralidade. Tiago de Melo Gomes,¹⁶⁸ um desses estudiosos, questiona a premissa que embasou esta provável liderança baiana: o intenso fluxo de migração de Salvador para o Rio na virada do século. Com base em dados demográficos, avalia que a Bahia perdeu poucos (em torno de sete mil) habitantes através da migração interprovincial entre 1872 e 1890, tornando-se, porém, grande fornecedora de migrantes entre 1900 e 1920, período em que 116 mil habitantes deixaram este estado.

Superior ao contingente de baianos deslocados para a Capital foram os de mineiros e de migrantes provenientes do interior do próprio estado do Rio que, por sua vez, em grande parte tinham vindo do Nordeste para a cultura do café no Vale do Paraíba. Só daquela região, desembarcaram no Rio, entre 1872 e 1876, cerca de 26 mil escravos, trazendo seus batuques, cantos e celebrações religiosas. Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX, cedeu 220 mil habitantes a outros estados, muitos dos quais, provavelmente, ao Rio de Janeiro.

A questão deste estudo não é o detalhamento da composição demográfica do Rio de Janeiro no período referido, nem tampouco a diminuição do papel do grupo baiano na constituição da identidade carioca – mesmo porque De Chocolat é um integrante desse grupo. A intenção é enfatizar diferentes inserções e vivências culturais negras na Capital Federal, ampliando e diversificando a participação de sujeitos e tradições africanas que tiveram suas ações ignoradas pela história, reconhecendo, como aponta Cunha,¹⁶⁹ que as manifestações do

¹⁶⁸ GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. *Afro-Ásia*, n. 29-30, 2003, pp.175-198.

¹⁶⁹ CUNHA, Maria Clementina. *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

grupo baiano não brotaram do vazio, mas na interação e tensão com outras práticas culturais já existentes na cidade ou ali aportando naquele momento.

Se é impossível determinar o papel desempenhado por baianos, mineiros e fluminenses/nordestinos¹⁷⁰ na formação cultural da Capital Federal, é inegável que foi a partir destes fluxos migratórios que a cultura urbana no Rio de Janeiro adquiriu força e território. Enxotados da área central da cidade pelos projetos reformistas desenhados para a cidade, populações de africanos e seus descendentes concentraram-se na Praça Onze e nos morros adjacentes, reforçando práticas culturais como cantorias, músicas e danças, vivenciadas desde sempre nas ruas, nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, para afirmarem-se étnica e socialmente. O local ficou conhecido por “Pequena África”, na feliz expressão cunhada pelo compositor e pintor Heitor dos Prazeres.

A expansão da vida urbano-industrial no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, esteve intimamente imbricada com o surgimento dessa cultura de prevacentes raízes africanas. “É nesse período (1850 a 1904) de desenvolvimento econômico do Brasil, e de expansão urbana do Rio, que se dinamizam os processos culturais que desembocam na criação e no surgimento de gêneros musicais e formas de bailar como o lundu, a umbigada, o maxixe, o choro, as marchas de carnaval, o samba e o pagode”, avalia Ulloa¹⁷¹. As transformações sócio-políticas que abriram o país à influência direta da Europa – no campo das artes, das idéias e da ciência – também resultaram no crescimento do mundanismo, quando o processo de socialização deslocou-se da vida privada para a pública, com os salões de chá, teatros e cafés tornando-se o epicentro de formas de vida cultural cotidianas. O indivíduo viu-se diante de novas estimulações sensoriais, sujeitando-se a bombardeios de impressões, choques e sobressaltos. Nesse momento em que desejos, sensibilidades e

¹⁷⁰ Diante dessa impossibilidade, doravante, quando da utilização do termo carioca, pare definir grupos negros, fica implícito que nele estão embutidos outros contingentes de negros que formavam o caldo cultural da cidade.

¹⁷¹ ULLOA, Alejandro. *Pagode. A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial Produções, 1998, p.114.

percepções grupais e pessoais estavam abertos a tudo e insaciáveis¹⁷², em que os horários prementes do capitalismo moderno impunham momentos e lugares de descanso, a indústria do entretenimento começou a ganhar corpo, propiciando novos modos de lazer.

Como observa Maria Alice Rezende de Carvalho, nem todos as camadas populacionais, porém, beneficiaram-se da reestruturação da cidade. Permaneceram à margem parcelas expressivas da intelectualidade, em desacordo com a imagem de cidade européia projetada para a Capital Federal, como os segmentos negro e pobre,¹⁷³ associados à desordem e ao atraso. Esta exclusão, conforme Velloso, fortaleceu a fragmentação social, com as camadas populares desenvolvendo seus próprios canais participativos, vivendo entre as tênues fronteiras da legalidade e da ilegalidade. Para Sodré, era natural, em função da exclusão, que os negros reforçassem suas próprias formas de sociabilidade e os padrões culturais transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras. “As festas ou reuniões familiares, onde se entrecruzavam bailes e temas religiosos, institucionalizavam formas novas de sociabilidade no interior do grupo e ritos de contato interétnico, já que também brancos eram admitidos nas casas”.¹⁷⁴

Na interação entre negros de diferentes etnias e saberes, com imigrantes e brancos pobres das redondezas, práticas ancestrais foram sendo reconfiguradas em diferentes direções, mesclando-se, reelaborando-se para dar forma a novos produtos e práticas culturais. Hall¹⁷⁵ sustenta que na cultura popular negra não existem formas puras, são sempre “o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de

¹⁷² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

¹⁷³ Apud VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro – Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹⁷⁴ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 14.

¹⁷⁵ HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, p.342.

significar a partir de materiais preexistentes”. Também para Martins, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações.¹⁷⁶

O lundu e o maxixe despontaram como as primeiras dessas misturas “entre lugar”¹⁷⁷, conforme expressão de Bhabha. Dança popular caracterizada pela umbigada, cuja origem o cronista e folclorista Câmara Cascudo¹⁷⁸ situa em Angola, o lundu, no Brasil, foi primeiro dança, depois passou a dar nome a um gênero de canção de salão – em cuja difusão os músicos-barbeiros tiveram papel fundamental - e, por fim, tornou-se um tipo de canção folclórica, por si só indicativos de transgressões e negociações, que resultaram num lundu mais palatável ao público de além-fronteira da “Pequena África”.

O maxixe resultou da aproximação do lundu com a *habanera* cubana e com danças de salão de procedências européias - principalmente a polca francesa -, que penetraram rapidamente nas elites e nas camadas médias brasileiras. Mas, como detalha Ulloa, “na Cidade Nova a plebe começou a bailar a polca à sua maneira, incorporando os movimentos da umbigada e o lundu que lhe eram próprios. E dessa maneira particular de bailar uma dança européia, que representava a cultura do dominador, surgiu uma expressão nova e diferente”.¹⁷⁹

Como o lundu, o maxixe surgiu como dança, passando a ser considerado gênero musical pelas casas editoras a partir do fim do século XIX. Definido por Saroldi como jeito de dançar “que levava a extremos a sugestão erótica do encontro macho-fêmea, na simulação mais completa possível do ato sexual”¹⁸⁰, o maxixe, com variações em função de quem o

¹⁷⁶ MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória. O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997, p. 25.

¹⁷⁷ BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana de Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

¹⁷⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in África*. Rio de Janeiro: Global, 2001, p. 53.

¹⁷⁹ ULLOA, Alejandro, op, cit., p. 119.

¹⁸⁰ SAROLDI, L. Carlos, op, cit, p. 36.

dançava e do local em que era executado, ultrapassou os limites dos “criolésus”¹⁸¹ da Cidade Nova, tornando-se a principal forma de lazer da cidade nas últimas décadas dos 1800. O cronista Luiz Edmundo, narrando uma (hipotética?) visita a um chope-berrante da Rua da Relação, descreve, sem esconder o fascínio, uma dança do maxixe.

Sobe ao estrado a mulata Farusca. O numero é regional. Veste ela a indumentária das pretas da Costa da Mina, um pano listrado de negro, a “negligé” sobre o ombro, o peito nu, mostrando a mama gelatinosa e sensual, de bico negro, que espia através do crivo da camisinha bordada a missanga. Na cabeça, uma trunfa de seda azul. Brincos, colares, pulseiras e bereguedens, quando ela marcha deslocando ancas, torcendo o busto, girando no ar, a luz das lâmpadas acesas, todas essas cousas dançam cintilam e tilintam. A chinelinha encarnada, na ponta do pé(...) ela, num ambiente de simpatia espiritual, canta, rebola, e, em volteios, remexe, as mãos nas ancas, firmes. É a Lascívia que dança. (...)E à medida que a mulata simula o parafuso e baixa aos remelexos, lentamente, lembrando o meneio da pua fincada na madeira, o aplauso cresce, a aclamação estruge e o barulho exaspera. Mulata Farusca termina entre berros atordoantes o numero sensacional.¹⁸²

Perseguido, sistematicamente, pelas autoridades, que fecharam casas de diversão e proibiram a abertura de novas agremiações recreativas onde o gênero predominasse, o “ousado” e “lascivo” ritmo ampliou sua área de atuação, invadindo os palcos teatrais populares. A princípio, em 1882, mascarado sob o nome francês de “marche aux flambeaux”, já no ano seguinte, pelas mãos (ou pés) do cômico Vasques – o mesmo que começou suas representações na barraca do Teles, nas festas do Divino –, abandonar o disfarce e virar epidemia nos palcos de teatro musicado do Rio de Janeiro. Dos “criolésus” para os palcos e dali, nos primeiros anos do século XX, para os salões aristocráticos da República. A repressão desencadeada contra o maxixe não impediu que o ritmo/dança se estendesse rapidamente do

¹⁸¹ Clubes clandestinos dos negros, também conhecidos por “assustados”, os “criolésus” são considerados predecessores das gafieiras.

¹⁸² COSTA, Luiz Edmundo. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, vol. II, pp. 496-7..

Rio para outras capitais brasileiras; e do Brasil para a capital francesa, recebendo condenações eclesiásticas públicas¹⁸³, uma delas do Arcebispo de Paris, cardeal Amete, em 1914.

Nós condenamos a dança, de importação estrangeira, conhecida pelo nome de Tango, que é por sua natureza lasciva e ofende a moral. As pessoas cristãs não devem, em consciência, tomar parte nela. Os confessores deverão agir em conformidade na administração do Sacramento da Penitência.¹⁸⁴

Em torno do “ser negro”¹⁸⁵, bem como de seu corpo, foram naturalizadas imagens distorcidas desde a antiguidade greco-romana. A África, sob a ótica teológica, foi vista como habitat de figuras monstruosas e terra de pecado e imoralidade, gerando “povos com sangue quente e paixões anormais que só sabem fornicar e beber”¹⁸⁶. Em tentativas de endireitamento e educação dos corpos,¹⁸⁷ o ocidente, ignorando sistemas religiosos e práticas das culturas tradicionais africanas, atribuiu desejo e erotismo às formas de danças negras. Como lembra Zumthor, a dança manifesta o que se oculta alhures, revela o reprimido e faz desabrochar o erotismo latente.¹⁸⁸ As condenações religiosas ao maxixe, não só foram solenemente ignoradas, em terras brasileiras, como satirizadas, conforme esta composição versejada.

Se o padre santo soubesse
O gostinho que ele tem
Ia de Roma ao Brasil
Dançar o maxixe também!¹⁸⁹

¹⁸³ Há todo um folclore em torno de uma excomunhão papal ao maxixe, reforçado pelo título da obra do cronista Jota Efege, *Maxixe, a dança excomungada*. Essa excomunhão, entretanto, jamais aconteceu, embora a dança tenha sofrido a condenação do clero.

¹⁸⁴ Apud SAROLDI, op, cit., p.43.

¹⁸⁵ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: EDUC/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

¹⁸⁶ Idem, p. 55.

¹⁸⁷ VIGARELLO, Georges. *Le corps redressé: histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris, Delarge, 1978.

¹⁸⁸ ZUMTHOR, Paul, op, cit., p. 211.

¹⁸⁹ Apud SAROLDI, L. Carlos, op, cit., p. 46.

O bairro da Cidade Nova, que compreendia a “Pequena África”, era o mais populoso do Rio na segunda metade do século XIX. O censo de 1872 registrou a presença de pouco mais de 26 mil moradores na região, sendo três mil oitocentos e trinta e seis negros, dos quais mil quatrocentos e quarenta africanos livres. Os portugueses somavam oito mil. Foi das casas das tias baianas que fluíram pontos de convergências culturais que foram tomando forma, pouco a pouco, expandindo-se para além dos limites do bairro populoso e pobre. Tia Amélia, tia Perciliana, tia Rosa, tia Bebianana, tia Carmem, além, é claro, de tia Ciata, que se tornou a mais conhecida, quase todas filhas de santo de um dos mais importantes terreiros do Rio, o de João Alabá, na rua Barão de São Félix.

(...) as baianas da época gostavam de dar festas. A tia Ciata também dava festas. Agora, o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o chefe da polícia (...) Daquele samba saía batucada e candomblé porque cada um gostava de brincar à sua maneira.¹⁹⁰

Essas festas, sobretudo as da casa de Ciata, eram famosas e reuniam autoridades, intelectuais e artistas populares. Embutiam um complicado jogo de interesses e dissimulações, envolvendo a comunidade negra e determinados setores brancos da sociedade carioca. As festas da “Pequena África” funcionavam como um biombo protetor do culto aos orixás, à época sob forte repressão. Enquanto um público diferenciado se divertia na parte da frente da ampla casa, nos fundos ocorriam cerimônias religiosas, interditas a quem não era iniciado ou íntimo da casa. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha fez referência a esta divisão, embora sem especificar a realização do culto. Aliás, tanto ele quanto João da Baiana fazem menção ao samba, forma com que eram designados os encontros dos negros, onde mesclavam-se o sagrado e o profano.

, p¹⁹⁰ Entrevista de João da Baiana em *As Vozes desassombradas do museu*. Apud MOURA, Roberto, op. cit., p. 93.

(...) Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia no terreiro fazer um contra-canto com a flauta, mas não entendia nada de samba.¹⁹¹

A presença de setores da cultura dominante em festas da Pequena África não significou a garantia de uma aceitação sem restrições das manifestações expressas pelos grupos subalternos. Para Sodré,¹⁹² essa aceitação implicava também criação de formas diferentes, segundo os setores sociais, de incorporações e usos do ritmo. Foi assim com o lundu, que tinha uma forma mais “branda” e outra mais “selvagem” (o *lundu-chorado*), na qual acentuavam-se o meneio dos quadris, o jogo do corpo e o movimento sensual das mãos. O maxixe dançado nos “assustados” por negros e negras da Pequena África não foi o mesmo a invadir palácios e salões aristocráticos e estava ainda mais longe do maxixe “elegante”, “para ser dançado de casaca e vestido longo”¹⁹³, exibido pelo baiano Duque e suas partnaires nos palcos europeus.

As formas culturais negras sempre estiveram permeadas pela ambivalência temor *versus* fascínio, como apreende-se de relatos de viajantes e registros de cronistas, literatos e memorialistas. Ao mesmo tempo em que eram duramente combatidas pelas elites, sobretudo a partir da República, também eram motivo de fascinação, chegando a serem apontadas, em vários momentos, como as únicas capazes de traduzir “a alma nacional”. Essa dupla perspectiva das camadas aburguesadas da sociedade brasileira podia fazer com que o presidente Hermes da Fonseca (1910-1914) recebesse em palácio o bloco carnavalesco Ameno Resedá, participasse de festas em casa de Tia Ciata e fosse complacente com sua mulher, Nair de Teffé que, para escândalo das elites políticas locais, tocou um maxixe ao violão numa recepção a estrangeiros. Mas esse mesmo Hermes da Fonseca, quando ministro

¹⁹¹ *As Vozes desassombradas do museu*. Pixinguinha. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.

¹⁹² SODRÉ, Muniz. *Samba – O dono do corpo*. 2.a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, pp.30-31.

¹⁹³ SAROLDI, L. Carlos, op. cit., p. 41.

da Guerra, considerou intolerável a execução pública de maxixes, banindo o ritmo do repertório das bandas militares.

Para Letícia Reis, parcelas da elite brasileira não concebiam conjugar boa imagem pública com “africanismos”, reservando os apreços por manifestações negras para as ocasiões em que era possível ficar entre quatro paredes.¹⁹⁴ Isto também podemos depreender do comentário de um cronista de *A Noite*, no carnaval de 1912.

(...) porque em parte alguma do mundo se vê uma família que arrasta sedas e dá recepções, que passa por aristocrática e se enche de “não me toques”, esquecer todas as conveniências da elegância e do bom gosto para vir se acotovelar na praça pública com uma plebe escusa como a nossa.¹⁹⁵

O registro do decepcionado cronista revela, de pronto, o insucesso de políticas higienistas e civilizadoras adotadas com o propósito de segmentar espaços e classes, direcionar gostos e sensibilidades. Em nome da diversão, ombreavam-se lado a lado, na praça pública, famílias que arrastavam sedas e plebes escusas. O cronista não detalha o tipo de divertimento que unia aqueles distintos mundos na alegria, mas pelo tom indignado do comentário supõe-se que não fosse a apresentação de “civilizadas” tradições européias a atrair para a praça a presença de famílias aristocráticas.

O carnaval da Capital Federal, bem como os palcos dos espetáculos ligeiros, a propósito, são terrenos onde muito nitidamente percebem-se tensões, “contaminação” e fusões de invenções populares e elitistas, ancoradas na polarização pavor-sedução. Cunha¹⁹⁶ flagra, em *Ecos da folia*, permanências de práticas negro-africanas em carnavais cariocas, cujos paradigmas as elites afrancesadas buscavam em Nice e Veneza. Entre um desfile e outro de “préstitos que se queriam mais civilizados”, ressurgiam cucumbis, mascarados ou “diabinhos”.

¹⁹⁴ REIS, Letícia Vidor, op. cit., p.248.

¹⁹⁵ Apud SOIHET, Rachel, op. cit., p.56.

¹⁹⁶ CUNHA, Maria Clementina, op. cit.

Acompanhando contínuas formas de culturas negras marcarem sua presença, Hall observa que suas raízes voltam sempre aos lugares de onde foram banidas “para incomodar os sonhos daqueles que pensaram que estavam a salvo”¹⁹⁷. Nessa dinâmica de ressurgir negociando suas tradições com contínuas experiências de diáspora, fica evidenciado o desencontro de cronistas e autoridades frente a culturas que primavam pelo espontâneo e apresentavam uma estética em nada semelhante aos cânones dos “civilizados” hábitos europeus.

Cucumbis, mascarados e tantas outras formas populares de diversão aterrorizavam elites por desorganizarem o domínio da ordem social. De quebra, punham por terra a homogeneidade pretendida para a cidade pelas camadas dirigentes. Este avançar de fronteiras das culturas populares foi em parte favorecido pelo que Velloso chama de “intermediadores culturais”. Cronistas, jornalistas, caricaturistas que, transitando entre diferentes mundos sociais, veiculavam e punham em contato, através da imprensa, percepções e hábitos distintos.¹⁹⁸ Contatos com a cultura popular e com a vida cotidiana da cidade foram características de parcelas dessa intelectualidade e evidenciam tentativas de intercomunicação cultural.

2 - Práticas comunitárias orais frente à indústria do direito autoral

Se é possível perceber tensões entre diferentes mundos sociais da Capital Federal, consegue-se captá-las também nas diversas Áfricas em que se constituía a comunidade negra. A predominância do grupo baiano, por exemplo, não se deu de forma linear nem livre de

¹⁹⁷ HALL, Stuart “Raça, cultura e Comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais”. Tradução por Helen Hughes e Yara Khoury, 1996, p. 3, mimeo

¹⁹⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30). Mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro:Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 21. (Coleção FCRB, Série Estudos)

conflitos, mas é de notar, nas recriações cotidianas que promoviam, a forte presença de tradições de oralidade, em que desafios verbais, duelos de improvisação e versos musicados foram as armas utilizadas para expressar e resolver diferenças, o que não significa dizer que não se valessem também de outros meios mais mortais na resolução das brigas. Essas práticas de oralidade foram pouco a pouco confrontadas “com outros códigos e sistemas simbólicos escritos” e sofreram a influência de mecanismos individuais do mundo letrado, como a indústria do direito autoral.

A improvisação, vale ressaltar, era a base do jongo realizado pelos escravos nas fazendas, quando se valiam da “linguagem cifrada, em metáforas, em mimese, porque no duplo sentido estavam a ironia contra os amos, a possibilidade de uma conspiração ou a sublimação das tensões e agressividade”.¹⁹⁹ Sandroni, embora sem atentar para as tradições de oralidade entre os grupos da comunidade negro baiano-carioca, elenca um curioso repertório de lundus e polcas-lundus cujos títulos evidenciam o “duelo”, por vezes sem fim, com que versejadores procuravam confrontar-se. A polca “Que é da chave”, por exemplo, originou, em resposta, as composições “Que é da tranca”, “Não sei da chave” e, por fim, “Achou-se a chave”. Em resposta a “Capenga não forma” surgiram “Gago não faz discurso”, “Vesgo não namora”, “Dentuça não fecha a boca”, “Barrigudo não dança”, “Careca não vai à missa” e, finalmente, “Corcunda não perfila”. “Sai cinza” teve como resposta a polca-lundu “Sai poeira”, enquanto a composição “Como se morre” foi sucedida por “Como se vive” e “Como se pula”.²⁰⁰

Debruçando-se sobre o cotidiano desta comunidade podemos perceber concepções de mundo e práticas sociais diversas de negros de diferentes tessituras em luta pela reafirmação de suas identidades frente à pretendida “identidade nacional”. Um exemplo desta disputa pode ser vista na polêmica travada, por volta de 1920, em torno da origem do samba e

¹⁹⁹ ULLOA, Alejandro, op, cit., 126.

²⁰⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Ed. UFRJ, 2001, p.70.

da influência dos baianos sobre os negros cariocas. A questão pôs em lados opostos negros baianos e afro-cariocas, representados, respectivamente, nas figuras de Hilário Jovino, o Lalau do Ouro ou tenente Hilário e José Barbosa da Silva, o Sinhô²⁰¹. Sinhô compôs um samba sobre um papagaio emudecido, numa referência quase explícita a Rui Barbosa, aproveitando para mandar um recado para o grupo baiano ao afirmar que “a Bahia não dá mais coco pra embrulhar o carioca”. Lalau, compositor e diretor de ranchos carnavalescos, acusou Sinhô de “audacioso plágio” na música que satirizava Rui Barbosa²⁰² e respondeu na forma de um samba-desafio intitulado “Entregue o samba aos seus donos”, chamando Sinhô à peleja.

Vejamos a disputa versificada:

Entregue o samba aos seus donos
 É chegada a ocasião
 Lá no norte não fizemos
 Do pandeiro profissão
 Falsos filhos da Bahia
 Que nunca passaram por lá.
 Que não comeram pimenta
 Na muqueca e vatapá
 Mandioca mais se presta
 Muito mais que a tapioca
 Na Bahia não tem mais coco?
 É plágio de um carioca.

O samba-desafio de Lalau chama a atenção para uma questão emergente naquele momento, que parecia dividir a comunidade negro-baiana-carioca. A profissionalização – “lá no norte não fizemos do pandeiro profissão” – de vivências que tinham até então outro sentido para o grupo. A resposta do grupo carioca ficou a cargo do sambista Pedro Paulo, amigo de Sinhô. Na composição, ele foguei à questão da “autenticidade” e “raiz” do samba, reclamada por Lalau como baiana por excelência, para enfatizar a difusão alcançada por aquele produto

²⁰¹ As informações acerca da “peleja” estão em VELLOSO, Mônica. *A Cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, e em EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, V.2. Para uma leitura mais abrangente em torno das diferenças entre o samba baiano e o carioca, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

²⁰² Essa música seria a “Papagaio Louro”, que Sinhô tocou ao piano para o rei Alberto, da Bélgica, quando este visitou o Brasil.

cultural através de Sinhô, cujas músicas, àquela altura, podiam ser ouvidas “por todas as ruas” do Rio de Janeiro, extrapolando o espaço das rodas comunitárias de samba da “Pequena África”.

No samba só conhecemos
 O Sinhô das criaturas
 Não há um samba dele
 Que não se canta em todas as ruas
 Não precisa das batalhas
 Nem brindes pra se cantar
 Ele é mesmo rei dos sambas
 Aclamado no lugar.

Como aponta o verso de Lalau destacado acima, outros sentidos, além da questão da autenticidade e raiz do samba, aparecem subjacentes a esta peleja. Sinhô, mulato crescido na Cidade Nova, costumava fugir a uma definição racial, declarando-se mesmo como caboclo e assumindo a temática sertaneja em suas composições. Para Cunha, essa lógica atendia a um forte impulso estético e político do país no período, que buscava traçar, na síntese entre o rural e o popular, os contornos de uma autêntica cultura nacional. Assim, não é improvável que sua ascensão social a partir do maxixe/samba, produtos culturais ligados a uma origem à qual ele procurava negar e que a ciência tinha na conta de bárbara e inferior, causasse desagrado aos demais integrantes daquela comunidade, de certa forma fiéis às suas ancestralidades.

Uma composição de Sinhô, “Professor de violão”, gravada após sua morte, corrobora esta hipótese. A letra diz

Não fosse eu da fuzarca, professor de violão,
 De linho de boa marca, mocinho de coração,
 Não alcançava o clamor da fina elite em furor
 Ao versejar a canção (...)
Até que enfim eu já vi o violão ter valor,
 Ser dedilhado pela elite toda em flor.
Já pode um preto cantar na casa do senador,
Que tem palminha desde os filhos ao doutor.

Mas se amanhã Deus quiser tirar-me a vida
 Eu irei bem satisfeito, pois já vi o que sonhei.
 Era a viola querida, orgulho desse salão,
 Do meu Brasil harmonizando o coração.²⁰³

A disputa Lalau-Sinhô indica que diferentes grupos da comunidade negra na Capital Federal tinham diferentes formas de negociar com a cultura das elites, incorporando suas representações e interagindo com elas, visando à sobrevivência. Seis anos depois da contenda com Lalau do Ouro, o mesmo Sinhô viu-se novamente desafiado por outro baiano, Cícero de Almeida, num confronto em que chama a atenção o tratamento que grupos tributários de oralidade dispensavam à cultura letrada.

Seu Zé Barbosa,
 Trovadô e pianero,
 Também pueta graxero,
 Cunhecido no lugá;
 Ele diz qui é pueta
 E rei do samba,
 Este cara de caçamba
 Canela de sabiá...
 Tenha cuidado Sinhô,
 Um homem véio cum juízo de criança,
 Pianero de lembrança
 Qui é metido a trovadô.
 Pur sê antipatisado
 Cum os cantadô do lugá,
 Veio se meter-se
 Cum os mestre da cantoria,
 Cum os fio da Bahia
 Qui sabe pra línsiná...
 Si não istou inganado
 Os versos desingonçado
 Quem inscreveu não foi vancê,
 Tenho certeza
 E tenho confirmação.
 É mió tu aprendê...
 Si respondê,
 Responde nessa toada,
 Nesse jogo de embolada,
 Dê prova de cantadô;
 Num adimito é qui me escreva bestera

²⁰³ Apud CUNHA, Maria Clementina. In CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida, PEREIRA, Leonardo Affonso (Orgs.), op, cit., pp. 547-587. Grifos nossos.

Cum tua fábrica de asnêra
Dizendo qui é trovadô...²⁰⁴

Cícero de Almeida ironizou e colocou em dúvida a capacidade do “rei do samba” de compor. Contudo, a dúvida não advém da fama de Sinhô apropriar-se de composições alheias.²⁰⁵ O “trovadô”, possivelmente um freqüentador das rodas em que os participantes improvisavam versos a partir de um dado estribilho, não vê mérito na “fábrica de asnêra” da racionalizada cultura letrada, da qual Sinhô demonstrava tão bem apropriar-se. A mensagem é explícita: o valor do trovador está em dominar o jogo da toada, onde rapidez e improviso não permitem versos meditados, em meio a desafios com palavras e rimas ritmadas. Tanto que, lançado o desafio, Almeida cobrou resposta dentro das mesmas regras em que está jogando. “Si respondê, responde nessa toada”; peleja a qual, até onde se sabe, Sinhô se furtou. O trovador baiano, a exemplo do que fizera Lalau do Ouro, reclama para a Bahia, cujos filhos “sabe pra línsiná”, a primazia de uma cultura que começava a espriar-se, no Rio de Janeiro, além das fronteiras da “Pequena África”, como produto cultural de grande aceitação, perdendo suas características de práticas comunitárias sob o cerco da indústria cultural marcada pela individualização.

Como podemos perceber, a idéia da Bahia como locus - espécie de África reinstituída - de uma cultura negra é recorrente nas disputas que opõem baianos e cariocas. Para os primeiros, parecia premente a preservação dessa origem, que dava indícios de diluir-se nas novas formas culturais em elaboração no Rio de Janeiro.

²⁰⁴ EFEGÊ, Jota, op. cit., pp 278-9.

²⁰⁵ “Samba é como passarinho, é dem pegar” era a sua máxima.

3 - Um “Chocolat” do melhor cacau baiano

A presença da Bahia como sinônimo de originalidade cultural brasileira também está presente em diálogos da peça “Tudo Preto”, encenada pela Companhia Negra de Revistas. De Chocolat, fundador da trupe, aliás, é bastante representativo dos grupos baiano-cariocas que movimentaram a vida noturna da Capital Federal na virada do século. Natural de Salvador, chegou ao Rio na adolescência, a reboque de uma companhia espanhola de “zarzuelas” à qual se integrou ainda na capital baiana. No Rio de Janeiro, depois de desempenhar tarefas em diversos ramos de atividades, aproximou-se do mundo do divertimento dos cabarés e chopes berrantes, notabilizando-se, sob o pseudônimo Jocanfer (junção das sílabas iniciais de João Cândido Ferreira), por “fazer monólogos rimados” e “dizer versos de improviso”, “com uma capacidade de espantar”, de acordo com Jota Efegê.

Circulando “entre-lugares”, De Chocolat, na expressão utilizada por Martins, entrelaçou “a dicção da oralidade e a letra da escritura”²⁰⁶. Esta “tradução” entre o mundo da oralidade e o da cultura letrada sobressai em suas peças teatrais e nos “vestígios” que restaram de sua atuação na vida cultural carioca. Nas dezenas de peças que escreveu prevalecem diálogos construídos em forma de versos rimados, o mesmo ocorrendo no livro “*Aqui jaz... epitáfios constitucionalistas e teatrais*”, que publicou em 1947. “O livro explora em versos as figuras de destaque da vida política do país, no momento em que a constituição de 1946 estava sendo elaborada. Também verseja sobre personagens do meio teatral”, aponta Barros²⁰⁷. Dentre os epitáfios fictícios, De Chocolat escreveu o seu.

Por ter matado sorrindo,
aquelas que conheceu,
um dia enchocolatou-se,
estrebuchou e ...morreu²⁰⁸.

²⁰⁶ MARTINS, Leda, op. cit., p. 18.

²⁰⁷ BARROS, Orlando, op. cit., p. 66.

²⁰⁸ Idem, p. 67.

Jota Efege registra a presença de De Chocolat em palcos cariocas já em 1910, no teatrinho do Passeio Público, fazendo dupla com o cançonetista João Ferreira Esteves, o Boneco²⁰⁹. Neste mesmo ano, dividiu o palco do Chope Palácio Popular com a cantora espanhola Lola Montez. Difícil precisar quando iniciou sua carreira de cançonetista, mas após desfazer a parceria com Boneco, passou a apresentar espetáculos musicais nas salas de espera dos cine-teatros, tornando-se presença constante nessas diversões que antecederiam a exibição de filmes mudos. A experiência adquirida neste tipo de divertimento levou-o à Argentina, onde apresentou-se no Cinema Éden Cosmopolita. Uma série de controvérsias envolvem a vida de De Chocolat. Uma delas diz respeito à data de seu embarque para a Europa e o período que passou por lá. Para alguns jornais, ele teria ido antes da Primeira Guerra, demorando-se em Paris por longos anos; para outros, o embarque teria ocorrido apenas em 1919, quando teria alcançado grande sucesso nos palcos parisienses e desfrutado da amizade dos artistas Maurice Chevalier e Mistinguett²¹⁰. Mas mesmo antes de embarcar para a Europa, na terceira classe de um navio, seu nome estava consagrado como cançonetista nos palcos do Rio de Janeiro, tanto que seria lembrado, quando de sua morte, em dezembro de 1956, aos 66 anos, como uma “figura das mais populares da cidade e um dos remanescentes da antiga geração de artistas e intelectuais boêmios”²¹¹.

Os poucos registros acerca da vida de De Chocolat enfatizam sua paixão pelo teatro, suas múltiplas habilidades artísticas e sua inveterada boemia, que o levava a nunca deitar-se antes das duas horas da madrugada e não levantar-se antes do meio dia. Nessas noites, “costumava ir aos subúrbios, sozinho, como anônimo, encostava-se numa mesa de botequim e seguia um violonista desconhecido horas e horas”²¹². Feito “do melhor cacau produzido pela formosa Bahia”, como definiu-se em carta que rebateu acusações de seu ex-parceiro Pacheco

²⁰⁹ EFEGÊ, Jota. “De Chocolat” Revista do Teatro. Março-Abril de 1957, constante da pasta “De Chocolat” do Arquivo da Funarte, e *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*, p. 257.

²¹⁰ *Correio da Manhã*, 30-12-1956. “Divulgou o ‘charleston’ no Brasil”, p. 10.

²¹¹ *Diário de Notícias*, 29-12-1956. “Difundiu nossa música popular no Exterior”.

²¹² *Correio da Manhã*, 30-12-1956.

Filho, era exímio dançarino e teria sido o introdutor do “charleston” no Brasil. Mas se não foi o introdutor, como registra um jornal, “foi quem mais o divulgou, transformando o ritmo numa verdadeira coqueluche entre os anos de 1925 e 1928. Foi em 1925, a propósito, que teria retornado de sua viagem à Europa – além da França esteve também em Portugal e na Espanha –, anunciando, no início do ano seguinte, sua decisão de montar uma companhia teatral “só com gente da raça”.

Se realmente voltou ao Brasil em 1925, provavelmente De Chocolat assistiu Josephine Baker e sua *Révue Nègre* nos palcos franceses, naquele mesmo ano, referência que consta de “Tudo Preto”. Mas se seu retorno ocorreu antes, como apontam alguns registros, não é de todo impossível que ele tenha acompanhado, por meio da imprensa, o sucesso da atriz negra norte-americana, uma vez que os jornais brasileiros debruçavam-se com avidez sobre o mundanismo francês. Contudo, podemos pensar também que no período passado em Paris, quando teria feito grande sucesso nos palcos da capital francesa, De Chocolat tenha estreitado laços com negros de outras origens e que a idéia de um teatro popular negro estivesse sendo germinada. Vale lembrar que Paris vivia, nesse período, a descoberta da arte africana e do jazz americano, além de servir de refúgio a negros norte-americanos, que fugiam do recrudescimento da violência racial em seu país, e das colônias francesas no Caribe e na África. A presença de artistas estrangeiros na Companhia Negra de Revistas, como a martiniquense Mrs. Mons, não deve ser esquecida.

De Chocolat, apelido que ganhou em Paris em função de sua cor, não se furta, em diálogo de “Tudo Preto”, a assumir que esperava obter no Brasil o sucesso alcançado por sua congênere parisiense. “Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com a sua companhia Negra de Revistas?”, indaga um dos personagens. Por outro lado, estabelecia diferença com a companhia de Josephine Baker, indicando não tratar-se de mera

cópia, ao apontar a Bahia como fonte de originalidade de sua revista e de uma cultura representativa das tradições africanas do país.

A Companhia Negra de Revistas não foi o único sucesso experimentado por De Chocolat no palco, embora seu segundo empreendimento, a Companhia Bataclan Preta, tenha tido vida efêmera. Em 1938 ele trilhou o caminho da opereta, montando um outro grupo teatral, a Companhia Negra de Operetas. Dois anos antes, em 1936, em parceria com o baiano Duque, introdutor do maxixe em Paris, montou o espetáculo “Casa de Caboclo”, que cumpriu mais de cinco temporadas de sucesso em casas do Rio e de São Paulo. De Chocolat escreveu, só ou em parceria, “muitas revistas, burletas, sainetes, comédias, etc., que formam uma apreciável bagagem litero-teatral”.²¹³ A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), da qual o baiano foi sócio efetivo, relaciona um total de 21 peças de sua autoria²¹⁴. Esta lista, porém, não inclui “Tudo Preto”, “Penumbra” e “Carvão Nacional”, encenadas pelas companhias teatrais de revista. Essa prodigalidade de textos não foi suficiente para convencer o jornalista Sérgio Cabral, que pôs em dúvida a autoria de “Tudo Preto”.

Só não se falou no autor ou autores do texto, sabendo-se que De Chocolat havia criado alguma coisa, mas escrever não era sua especialidade. É provável que, por ser branco (Luís Peixoto? Carlos Bitencourt?, Marques Porto? qual deles?), o autor tenha preferido o anonimato.²¹⁵

Cabral, vale lembrar, escreveu sobre a Companhia Negra de Revistas no final dos anos 1970, portanto cerca de 50 anos depois de sua criação. A insinuação de que a peça foi escrita por autores brancos deixa entrever a permanência de representações originadas nas teorias racialistas, que negaram a africanos e seus descendentes capacidades de desenvolverem atividades associadas estritamente ao intelecto, primazia do branco. A suspeita de Cabral remete a dificuldades que grupos negros devem ter enfrentado para firmarem-se no meio das

²¹³ Revista de Teatro. Março-abril de 1957.

²¹⁴ De Chocolat era também compositor. A Enciclopédia da Música Popular registra inúmeras canções de sua autoria.

²¹⁵ CABRAL, Sérgio, op, cit., p.108.

artes, visto como atividade superior. Não se deve perder de vista que, no meio musical, até meados dos anos 50 do século passado, artistas brancos “apropriavam-se” de composições de autores negros, alcançando enorme sucesso nas novas mídias de difusão, sobretudo o rádio.

Ter a autoria de sua peça “confiscada” por Cabral décadas depois de tê-la escrito foi, provavelmente, o menor dos revezes enfrentado por De Chocolat ao longo de sua vida. Ele viveu, em 1934, um episódio que guarda semelhanças, ao ter seu nome suprimido da gravação de uma composição sua – “Na Aldeia” –, cantada por Silvio Caldas e editada pela Casa Victor. Após recorrer à Justiça, De Chocolat obteve a apreensão da primeira prensagem, sendo indenizado pelo dano, passando seu nome a constar da “bolacha” nas prensagens posteriores. Também recorreu à Justiça contra o ex-sócio Jayme Silva, na tentativa de impedi-lo de continuar a representar “Tudo Preto”, peça de sua autoria. Jayme Silva, por diversas vezes burlou a decisão favorável a De Chocolat, alterando o nome da revista para “Tudo Negro”.

Após romper a parceria com o sócio português Jayme Silva, na Companhia Negra de Revistas, De Chocolat empenhou-se em diversos outros empreendimentos. Só voltou a obter grande sucesso em 1936, com o espetáculo “Casa de Caboclo”, que montou em parceria com o dançarino e empresário Duque. Trabalhou no governo Getúlio Vargas, dirigindo o Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho e como ensaiador de peças teatrais do Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura do Rio. Embora tendo sido apontado como “um dos autores mais bem pagos do Rio”²¹⁶, no fim da vida manteve-se com os poucos recursos advindos de direitos autorais que a SBAT lhe pagava. Seu dossiê nesta entidade registra verzejados pedidos de “adiantamentos” ao tesoureiro da casa. Poucas pessoas tomaram conhecimento de seu internamento na véspera do Natal de 1956, em decorrência de

²¹⁶ *Correio da Manhã* de 30-12-1956, p. 10.

um derrame cerebral. Paschoal Carlos Magno, um dos poucos a vê-lo ainda com vida, deixou registrada a multiplicidade de talentos do criador da Companhia Negra de Revistas.

Dei com aquela enfermaria pobre, sem um leito vazio(...) Fui andando à procura do meu velho e caro amigo De Chocolat, de muita inteligência e muita capacidade inventiva que durante anos correu mundo difundindo coisas brasileiras e aqui tivera, no nosso teatro de variedades, uma situação excepcional como repentista, improvisador, imitador, cantando, dançando e dizendo versos como pouca gente(...) ²¹⁷

Escrevendo sobre as memórias do “Café Nice”, Nestor de Holanda narrou aquela que foi uma das últimas apresentações de De Chocolat num espetáculo em seu próprio benefício, no Teatro Ginástico, o que era comum na época.

Abriu-se o pano e ele entrou da esquerda-baixa, muito elegante, de casaca, para anunciar o espetáculo. Foi caminhando para o centro, pelo proscênio, olhando para a platéia, e não viu que haviam retirado a cúpula e que o buraco do ponto estava coberto, apenas, por um pano. De repente, sumiu do palco, como num passe de mágica. Quebrou a perna o nosso João Cândido Ferreira. Mesmo assim, ainda reapareceu e, permanecendo sentado, concluiu a apresentação do espetáculo (...) aquela foi a última vez que pisou no palco. ²¹⁸

4 - Teatro de revista: campo de negociações e confrontos

Os produtos resultantes das migrações culturais entre negros e brancos pobres, em suas pelejas e intercâmbios, ocuparam posição privilegiada nos primeiros palcos populares da cidade do Rio de Janeiro a oferecerem entretenimento pago e na nascente indústria cultural brasileiras. Antes de prevalecer o rádio, o que ocorreu a partir dos anos 30/40, o produto

²¹⁷ Correio da Manhã de 29-12-1956, p. 13.

²¹⁸ HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice. Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1970. Agradeço a Carlos Nobre essa indicação de leitura.

cultural desses artistas - sobretudo a música e a dança - encontrou nos espetáculos de variedades canais privilegiados de difusão. De acordo com Lopes,

A música popular estava na vanguarda da formação da cultura urbana carioca e brasileira e o teatro de revista mantinha com ela uma relação íntima. Como canal de comunicação entre uma cultura propriamente popular e as camadas médias e de elite, o teatro musical, e em especial a revista, funcionava tanto como amplificador (...) quanto como espelho de um sucesso prévio.²¹⁹

A exemplo da festa do Divino, cujo cerceamento provocou a migração de práticas negras para a festa da Penha, com o maxixe ocorreu fenômeno parecido. Com a repressão aos “assustados” e agremiações recreativas, este gênero, em mais uma expressão de resistência das manifestações de grupos subalternos, passou a marcar presença no teatro musicado. A partir de Vasques, que no monólogo “Ai, Cara-Dura” colocou seu personagem Manduca a dançar, sozinho, um maxixe, a moda se espalhou. Dela não escaparam Arthur Azevedo e seu parceiro Moreira Sampaio, que na peça “O Bilontra” inseriram um quadro intitulado *Lundu do Recreio da Cidade Nova*, de total agrado do público, que passou a esgotar as lotações. Logo todos os teatros das imediações da Praça Tiradentes se viram obrigados a incluir um quadro de disputa entre diversos pares de dançarinos. Ao maxixe, muito em breve se juntaram outros “produtos” de configuração negra ou associados aos modos de vida destes grupos. A peça *Forrobodó*, de Luiz Peixoto e Carlos Bitencourt, passava-se num clube suburbano e levou para o palco os hábitos e a língua falada carioca. Mas, tanto no teatro como na música a presença física dos negros produtores não foi bem vista pela indústria do entretenimento em seus primórdios. A indústria cultural brasileira, ao aperfeiçoar suas técnicas de reprodutibilidade, que tinham como “matéria-prima” sobretudo produtos advindos dos guetos

²¹⁹ LOPES, Antonio Herculano, op, cit., p.24

negros da cidade, prescindiu da presença dos agentes afro-brasileiros. Esta indústria expandiu-se e multiplicou seu capital valendo-se, de forma asséptica, de produtos culturais negros.²²⁰

O teatro ligeiro é fruto da diversificação das classes sociais e da necessidade de novas formas de lazer surgidas a partir da expansão de modos urbanos de viver. De acordo com Richard²²¹, em sua análise sobre a indústria do divertimento de massa na Alemanha, era preciso propiciar à multidão de empregados, de funcionários, de técnicos, após uma jornada mecanicamente realizada nos escritórios e nas fábricas, formas de lazer que lhes permitissem esquecer as preocupações cotidianas. O teatro ligeiro nasceu com esse espírito: o de divertir, com sarcasmo, com ironia, com humor. A insurgência desse tipo de diversão coincidiu com o momento em que as famílias passaram a privilegiar o consumo do lazer, ultrapassando a fronteira do espaço doméstico.

Na segunda metade do XIX, o teatro de revista ou ligeiro, já era um gênero corrente em cidades da Europa e da América, transformando-se em uma das mais populares diversões urbanas da *Belle Époque*, a ponto de destronar a opereta. Paris foi a gênese, mas entre 1903 e 1914 o gênero tinha adquirido uma importância considerável em boa parte da Europa. O sucesso obtido resultava de um misto de cenário luxuoso, roupas faiscantes e coloridas e corpos femininos em movimentos harmoniosos e perfeitamente coordenados. Num momento em que a Europa “consumia” com avidez a cultura da África e do Oriente, não eram raros os corpos de jovens negras no elenco de dançarinas desses espetáculos.

No Brasil, o teatro, diversão até então desfrutada quase que exclusivamente pela aristocracia, passou a ser opção também das modernas camadas da população carioca,

²²⁰ São notórios os casos de venda de músicas por artistas populares negros a intérpretes brancos, transformados em ídolos pela indústria de massa.

²²¹ RICHARD, Lionel. A República de Weimar, 1919-1933. São Paulo: Círculo do Livro, 1988, pp.213-214

nascidas das oportunidades industriais e comerciais proporcionadas pela riqueza do café²²². A impulsão do gênero leveiro, no Rio de Janeiro, ocorreu a partir da inauguração do Alcazar Lyrique, um misto de café-cantante e vaudeville que tinha “belas e sedutoras atrizes francesas em seu *cast*.”²²³ Nas revistas de ano, que precederam as revistas propriamente ditas, o foco era a cidade do Rio de Janeiro e nelas autores como Arthur Azevedo freqüentemente endossaram o projeto de modernização e higienização da Capital Federal, como demonstrou Flora Sussekind em seu estudo sobre esse tipo de produção teatral.

Representavam um utópico Rio de Janeiro. Para Veneziano, essa utopia da capital existia desde o Império, com a Corte encerrando/encenando um mágico sabor de civilização, onde passado e presente ameaçavam confundir-se com a modernização.²²⁴ O gênero modificou-se e ganhou “cores nacionais” a partir de incorporações advindas de grupos marginalizados: abandonou o modelo português e o falar tipicamente lusitano para absorver a seiva popular, ou o que Lopes chama de nutrientes de diversas origens étnico-culturais, ampliando sua capacidade de falar para um público mais heterogêneo, com peças temperadas “pela malícia sincopada de melodias” de compositores como Sinhô.

Intensamente imbricado com a vida cotidiana carioca do período, o teatro leveiro não escapou à campanha “civilizatória” dos literatos, como podemos acompanhar através da imprensa. Neste sentido, vemos este gênero teatral como um campo de confrontos e embates culturais que ocorreram não só entre as elites intelectuais e as camadas populares, como entre

²²² A estréia do gênero leveiro no Brasil foi com a revista “As surpresas do senhor José da Piedade”, em 1859. A peça fazia uma recapitulação dos principais acontecimentos do ano anterior, mas o público, pouco afeito às críticas políticas, recebeu mal a peça, retirada de cartaz três dias depois de estreitar. Uma segunda tentativa com o gênero só ocorreu 15 anos depois, também sem grande sucesso.

²²³ Ver mais sobre teatro leveiro brasileiro em Neide Veneziano. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e Convenções, em Fernando Mencarelli. *Cena Aberta*. A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo, e em Roberto Ruiz. *O teatro de revista no Brasil*. Das origens à Primeira Guerra Mundial. Ruiz tem ainda vários artigos sobre o tema publicados no *Anuário da Casa dos Artistas*.

²²⁴ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e Convenções. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991, p.30.

grupos diferenciados existentes em cada um desses segmentos²²⁵. Parafraseando Cunha, no prefácio à *Império do Divino*, olhamos o teatro ligeiro como “janelas por onde se podem espiar os sujeitos históricos”. Entendemos que esses sujeitos, que aparentemente tinham apenas a função de fazer a platéia gargalhar, utilizavam-se daqueles palcos para negociar identidades, reivindicar territórios e criticar políticas de governo, “modernidades” e costumes estrangeirados.

Para a intelectualidade, seguidora de uma tradição teatral que privilegiava o exercício da dramaturgia como alta literatura, o único teatro desejável era o de caráter pedagógico²²⁶, capaz de reformar os hábitos de platéias vistas como “indisciplinadas” e “ignorantes”. O teatro ligeiro, comprometido culturalmente com a diversão espontânea da platéia, funcionava como um espelho, refletindo uma imagem sem disfarces de um Brasil indesejável, destoante dos ideais de civilização e progresso. Na visão dos homens de letras, o teatro de revista - mais do que contribuir para a “decadência”, materializou a derrocada do teatro nacional.

Essa questão da “decadência” da arte teatral nacional remonta ao Império. Em 1873, em seu estudo *Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade*, Machado de Assis lamentava-se:

“(…) não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras

²²⁵ Talvez o mais significativo desses embates seja o travado por Arthur Azevedo e seus pares. Membro da elite cultural, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, Azevedo foi um dos principais nomes do teatro de revista, o que provocava o inconformismo de seus pares. O próprio Azevedo freqüentemente justificava sua opção alegando a necessidade de produzir peças que atendessem às exigências do público e dos empresários. Ver mais sobre este embate em MENCARELLI, op. cit.

²²⁶ A idéia do potencial educativo do teatro é tão antiga quanto o aparecimento dessa arte no Brasil. Os jesuítas, nos tempos primeiro da colonização, valiam-se dessa arte para cativar os “gentios” e, ao longo da colônia, o teatro teve sempre caráter didático-moral ou celebratório. De acordo com Múcio da Paixão, em *O Theatro no Brasil*, a idéia do teatro como escola já prevalecia em 1769 com o marquez de Lavradio. “Sabia muito bem os benefícios que o theatro viria prestar, como escola, à moral da colônia, e por isso se esforçou para lhe dar um certo incremento”, pp. 112-113.

severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (...) Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada(...)"²²⁷.

Se avançarmos alguns anos no tempo, encontramos em Coelho Neto, um dos baluartes da corrente em defesa da “regeneração” do teatro, uma queixa de teor não muito diferente da de Machado.

“(...) Os tempos não permitem obra meditada (...) Peça de teatro que revele um aspecto da vida, que discuta um tema, que dissequie um coração ou desvende o mistério de uma alma ou ainda que desenvolva um assunto histórico apresentando, nas situações ocorrentes, tipos de heróis ou de mártires, figuras de relevo humano não terá público, porque o teatro deixou de ser um espelho da vida tornando-se, como se tornou, um diorama, só para os olhos, como o cinema (...)”²²⁸.

Esse embate, que punha de um lado a “alta cultura” e, de outro, práticas populares, não estava afeito somente aos literatos, mas envolvia outros “produtores de espaço” da cidade. Bastante significativo dessa situação foi o parecer solicitado, em 1888, pelo ministro José Fernandes da Costa Pereira aos engenheiros Viriato Belford Duarte e Luiz Schreiner, do Instituto Polytechnico Brasileiro, acerca da segurança nos teatros da Corte. Na ocasião, freqüentes incêndios vinham consumindo teatros, e não só no Brasil. Ao longo de onze páginas, sob o título “Incêndio nos theatros. Meios de prevenil-os e de attenuar os seus efeitos”²²⁹, os dois técnicos, além de fazerem um amplo apanhado dos incêndios ocorridos em teatros de todo o mundo, tecem considerações, num extenso prólogo, sobre o que é a arte e sua finalidade. A “eloqüência esmagadora” das estatísticas que compunham o laudo não

²²⁷ Apud Fernando Mencarelli, *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, pp 62-63.

²²⁸ “Mal do Tempo”. *Jornal do Brasil*, 8 de agosto de 1926.

²²⁹ Códice 50-2-64. Teatros e Postura Municipal. Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro.

impediu que os engenheiros resolvessem buscar “em outra ordem de idéias” a causa do aumento do número de incêndios em teatros. O texto fala por si.

A causa para nós, está na grande decadência da arte dramática, o teatro, em vez de ser a *escola* que instrue e moraliza o povo, transformou-se em uma verdadeira fábrica de gargalhadas e de immoralidades: em vez de templo das artes, como outr’ora, é hoje barraca de saltimbancos, onde o publico, em douda entusiasmo, applaude os tregeitos indecentes e indecorosos dos abastardados filhos da arte de Garrick e de Talma²³⁰.

Os “civilizados” engenheiros deixaram de lado evidências técnicas, como a precariedade do material de construção (muitas edificações ainda eram de madeira) e a falta de segurança, para centrarem fogo na “decadência da arte dramática” e no riso fácil, embora não explicitassem a ligação entre humor e incêndio. Fica subentendido que o laudo dos engenheiros mirava o comportamento e o gosto de uma massa crescente e diversificada que passou a fazer parte das platéias teatrais, agindo indiferentemente aos propósitos civilizadores da elite. Em 1871, por exemplo, Salvador Mendonça encaminhou carta aberta a Francisco Otaviano e a outros homens públicos pedindo-lhes que animassem o público, através da imprensa, a comparecer às apresentações do grande trágico italiano Ernesto Rossi. Naquele momento, o ator estava na Corte encenando clássicos de Shakespeare para teatros praticamente vazios.²³¹

O acesso das camadas populares aos espetáculos do gênero ligeiro era facilitado pela ampla faixa de preços dos ingressos, que podiam variar entre o equivalente a um exemplar de jornal e a até 25 vezes esse valor. Diferenciando-se com humor dos literatos do “teatro de tese,”²³² esta platéia identificava-se com as revistas, rindo e aplaudindo seus espetáculos, muito possivelmente porque sentiam-se representados nos tipos e situações cotidianas que

²³⁰ Idem.

²³¹ Apud Mencarelli, op. cit., p.62.

²³² Expressão retirada de Mencarelli, op. cit., p.20.

desfilavam naqueles palcos. Essa percepção, aliás, o arguto escritor Lima Barreto tornou pública em 1911.

Dizem os entendidos: o público não gosta de coisas finas; quer pernas, maxixe e trololó. Há aí um engano. Nem todas as peças mais ou menos obscenas vivem. Haja vista os vaudevilles nacionais, que não conseguem ir adiante. Não há neles pernas, piadas, escabrosidades? Por que não vão? Por que só chegam a andar as revistas?

em continuidade, lembrou que a busca pela elevação moral dos dramas e comédias nada dizia ao povo.

Não há, portanto, o chamariz das pernas, do maxixe, do trololó; o que há é que a revista atende a uma necessidade mental do nosso povo, e só por isso que ela vai e faz sucesso.²³³

É significativo que Lima Barreto, expressão maior das injunções culturais vivenciadas por grande parcela da população carioca naquele período, em que uma emergente república das letras assumia poderes e exclusões, explicitasse que o teatro de revista atendia “a uma necessidade mental do nosso povo”.

Apesar da intensa campanha movida por elites intelectuais, os espetáculos do gênero ligeiro, normalmente com casa cheia, não eram diversão apreciada somente por segmentos empobrecidos da população, como a princípio pode parecer. Na medida que o gênero desenvolveu novas temáticas e formas estéticas, passou a ser consumido por diferentes estratos sociais. Uma mostra da heterogeneidade desse público fica evidenciada num hipotético espetáculo no Alcazar, teatro-cabaré de grande sucesso no Rio de Janeiro, narrado pelo já mencionado cômico Francisco Vasques, em 1863. De forma irônica e sensível, ele expõe contrapontos sociais, ocupacionais e culturais que, como numa arca de Noé, coexistiam no cotidiano da cidade que os produtores de espaço queriam moderna e sem contradições.

²³³ Idem

[...]Esta noite, como todas as outras, havia lá [no Alcazar] gentes de todas as qualidades!. Era uma verdadeira arca de Noé [...] gente por todos os lados e por todos os pontos por detrás, por diante, por baixo, por cima, liberdade completa! Ali não há diferença de cores, nem rivalidades pessoais; o vermelho senta-se ao pé do amarelo, o boticário e o médico ao pé do sujeito que vende saúde a duas patacas a libra, o bombeiro ao pé do vendedor de fósforos, o poeta ao pé do milionário, a homeopatia ao pé da alopatia, o barbeiro no meio dos homens que usam a barba toda [...] o pedestre e o policial conversam com os visitantes de galinheiros, os fumistas com os tabaquistas[...]²³⁴.

A visão do teatro ligeiro como gênero menor, “espúrio e desprovido de qualidades”, como o definia Coelho Neto, sobreviveu além da fase áurea do gênero. Ao publicar, em 1960, o livro *O teatro no Brasil*, José Galante de Souza, um dos mais importantes memorialistas do teatro brasileiro, incorporou o ponto de vista dos intelectuais do início do século XX, ao considerar que o gênero ligeiro representou uma quebra na linha evolutiva do teatro nacional.

“Seria de esperar, após a experiência realista, o aparecimento do teatro naturalista. Salvo, porém, uma ou outra tentativa, mais no terreno da adaptação [de romances] do que mesmo na criação, não se verificou tal seqüência na história do nosso teatro (...) pela interferência de um fator negativo, como querem alguns do ponto de vista artístico, mas bastante influente para impedir aquele passo: o gosto do público dirigiu-se para o vaudeville, a revista, a opereta, a mágica e a paródia”.²³⁵

Para Mencarelli,²³⁶ no afã de impor ao teatro um modelo europeu “civilizador”, a exemplo do que ocorria em outras instâncias, as elites francófilas do Rio de Janeiro ignoraram um momento extremamente rico e de intensa agitação na cena teatral brasileira, quando os teatros transformaram-se em palco de novas formas culturais. Lopes²³⁷ trilha caminho semelhante ao lembrar que a revista representava uma outra face da modernidade e estava na base de uma cultura urbana de massas, que colocava em questão as percepções até então

²³⁴ Apud MARZANO, Andréa. *Scenas cômicas. Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1990, p.186.

²³⁵ Apud MARZANO, Andréa Barbosa, op. cit., p.59.

²³⁶ MENCARELLI, Fernando, op. cit., p.61

²³⁷ LOPES, Antonio Herculano, op. cit., p.14

vigentes sobre uma identidade cultural projetada pelas elites. Para este autor, “ao quebrar barreiras entre origens de classe e de etnia, a revista propiciava um espaço intermediário mais adequado para a criação da identidade de um povo do que os projetos europeizantes das elites afrancesadas do início do século”.²³⁸

5 - “Tudo Preto” e “Preto e Branco”: percepções e sentidos da população negra

A Companhia Negra de Revistas encenou pelo menos três peças em seus cinco primeiros meses de existência: “Tudo Preto”, “Preto e Branco” e “Carvão Nacional”. As duas primeiras foram representadas enquanto o grupo estava sob a direção de De Chocolat e Jaime Silva. A última, quando o grupo não mais mantinha a formação original, estando sob o comando apenas de Jayme Silva. “Preto e Branco” está registrada em nome de Wladimiro di Roma, mas o primeiro quadro da peça, que leva, não por acaso, o nome de “Carvão Nacional” – o mesmo título de peça escrita por De Chocolat em parceria com Pacheco Filho e a mesma expressão que circulava na imprensa em referência a artistas da Companhia –, contém estrutura narrativa, diálogos e questionamentos versegados à semelhança da poética de De Chocolat.

A temática deste quadro, a exemplo de “Tudo Preto”, gira em torno do negro, de suas vivências e da situação de exclusão sofrida por africanos e seus descendentes, diferente do restante do texto, onde prevalecem esquetes em torno de desencontros amorosos e flertes. Não temos elementos para afirmar que “Preto e Branco” foi escrita a quatro mãos, mas chama atenção o distanciamento dos temas tratados no primeiro e demais quadros, além da coincidência entre o nome do quadro e o da revista de De Chocolat e Pacheco Filho.

²³⁸ Idem, p.23.

Sabendo, como sugere o criador de “Tudo Preto”, que a decisão de integrar brancos ao grupo foi tomada unilateralmente pelo “afobado” Jayme Silva, é de pensar que o texto de Wladimiro di Roma tenha recebido contribuições de forma a que ele ficasse mais próximo – ainda que somente no primeiro quadro – da temática apresentada pela Companhia em seu primeiro espetáculo. Assim, a peça teatral “Tudo Preto” é analisada aqui em sua quase totalidade, enquanto o texto registrado sob autoria de Di Roma é abordado apenas no que tange ao primeiro ato.

“Tudo Preto”, de acordo com sua ficha técnica, é uma “revuette-charge” apresentada em um ato, com 15 quadros e uma apoteose, música “original e compilada” do maestro Sebastião Cyrino e “cenários” de Jayme Silva, onde pontificam cerca de 50 personagens. A encenação da peça ancorava em dois personagens centrais, o baiano Benedito e o paulista Patrício. No texto fica claro que os dois simbolizam brasis diferentes: Benedito (apenas coincidência com o nome do santo negro?) seria o “Brasil real”, impregnado pela cultura de seus ancestrais africanos; Patrício, a representação do “Brasil desejado” (pelas elites), dependente quase totalmente do meio estrangeiro, desligado das coisas da terra e sob influência das “romanzas amacarronadas” do imigrante italiano.

Os dois personagens são emblemáticos do momento vivido àquela altura pelo país, quando estava em discussão a constituição de uma identidade nacional. Cabe observar a escolha do personagem Patrício. Por que um paulista e não um carioca, em cuja cidade, o Rio de Janeiro, a ação da peça aparentemente se desenrola? Deduz-se que Patrício não é imigrante, já que integra a companhia formada só por “gente da raça”, mas, sendo de São Paulo, é alguém mais próximo e “contaminado” pelas influências amacarronadas. E é essa influência que o baiano Benedito procura combater. Fica evidente que os negros tinham clareza de quem era o inimigo a confrontar, bem como do debate que se travava em torno de uma identidade e cultura nacionais.

De Chocolat construiu um Benedito vivaz, falante, decidido e determinado. Patrício, forma de tratamento comum entre os imigrantes, fossem eles italianos ou portugueses, diferentemente de Benedito, pode ser descrito como uma pessoa opaca, um “tonto”, conforme Benedito o trata algumas vezes, apenas concordando com as opiniões e propostas que lhe são apresentadas. A peça evidencia, logo em seu quadro de abertura, que setores do grupo negro não estavam mais dispostos a ocupar, na estrutura da sociedade, lugares a que haviam sido destinados. Intitulado “Para a frente”, no primeiro quadro De Chocolat estabelece o jogo preto/branco a partir do figurino dos artistas, que cantam juntos o “Coro dos Serviçais”. A marcação do quadro prevê “todos com vestidos pretos, avental e adornos brancos, representando serviçais domésticos. Os homens vestidos como cozinheiros trazendo cada um nas mãos utensílios de cozinha, panelas, frigideiras...”

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 a graça
 De encantar.

Recado mais direto, impossível. Os serviçais de De Chocolat abriam a peça com um “discurso” de ascensão social, avisando que estavam dando adeus às cozinhas em busca de novos lugares mais condizentes com suas “habilidades”, e de orgulho racial, enfatizando que a raça iria encantar, por meio de suas artistas “chics e belas” iriam dominar os palcos do entretenimento. O diálogo que se segue ao coro dos serviçais, travado entre Patrício e Benedito, evidencia que eles sabiam da possibilidade de confrontos e estavam dispostos a enfrentá-los. Enquanto os serviçais deixam a cena por um lado do palco, Patrício e Benedito entram pelo outro, “casualmente vestidos”, apresentando-se com elegância.

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 Douglas não está com 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!

É possível apreender, no diálogo, que parcelas da população negra estavam inteiradas do universo da Belle Époque, respirando o mesmo clima e gostos de intelectuais brancos, mas com uma visão voltada para o entretenimento como possibilidade de ocupação profissional e ganhos, em alternativa a formas de trabalho hierárquicas e autoritárias. No texto fica latente que esses grupos inteiravam-se e acompanhavam o que acontecia no mundo. A continuação do diálogo entre Benedito e Patrício confirma que eles estavam atentos também à política e à situação do negro no Brasil e no estrangeiro.

Patrício – (...) o preto hoje, 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 boxe, e se ainda não entramos para a Liga das Nações...

Benedito – É porque as cousas por lá andam pretas!

Patrício – E seria uma desmoralização para nós se a África se misturasse com a Europa. Ficaria malhada como zebra!

Algumas leituras surgem dessa conversa entre os dois personagens. Não passavam despercebidas “conquistas” dos negros, **mesmo** nos Estados Unidos, onde a situação racial

naquele momento era “o retrato da barbárie, perpetrada publicamente por pessoas comuns e alardeada sem pejo, com orgulho aliás”²³⁹ através de cartões postais e reproduções fotográficas que exibiam corpos de negros linchados ou queimados. Fica latente também que, para De Chocolat, os negros, independentemente de fronteiras e da língua partilhavam uma identificação, evidenciada no uso do tratamento nós para referir-se às diversas atividades em que negros vinham despontando, bem como à participação da África na Liga das Nações. Revela ainda, a forma bem humorada como temas políticos eram abordados perante uma platéia diversificada, em que para boa parte não devia ser habitual a leitura de jornais.

O discurso sutil, permeado por jogos de palavras, embutindo pequenos recados está presente em vários momentos de “Tudo Preto”. No segundo quadro, num cenário representando palhoças estilizadas, Patrício, tendo ao lado Benedito, acompanha entusiasmado a apresentação da “Baiana”. Ao final da canção, Patrício tenta abraçá-la, mas a Baiana, esquivando-se, o adverte:

- Acompanhe a procissão, mas não toque no andor!

A advertência para que Patrício não avance no que não lhe pertence dá lugar a que Benedito, Patrício e Baiana iniciem diálogo em que pontuam disputas entre cariocas e baianos, encerradas com um inesperado argumento: o de Salvador como berço de Cristo.

Benedito (dirigindo-se à Baiana) – Com que então minha irmã és da Bahia?

Baiana – Graças ao Senhor do Bonfim, nosso pai, e Jesus Cristo, nosso criador!

Patrício – Muito bem dito: nosso criador. Cristo é brasileiro, nascido aqui no Rio. É carioca da gema...

Baiana – Você está enganado. Cristo nasceu na Bahia.

Depois de convocar os conterrâneos para confirmar a origem de Cristo, a Baiana junta-se ao coro que canta

Dizem que Cristo nasceu em Belém
A história se enganou

²³⁹ SLENES, Robert. In GOMES, Tiago de Melo, op. cit. Prefácio, pp.15-26.

Cristo nasceu na Bahia, meu bem
 E o baiano o criou.
 A Bahia tem vatapá
 A Bahia tem caruru
 Muqueca e arroz de hauçá
 Laranja, manga e caju
 Cristo nasceu na Bahia, meu bem
 Isto você pode crer
 A Bahia é terra santa, meu bem
 Baiano santo há de ser

Neste ponto da peça fica explícita a idéia de valorização das “coisas” nacionais, em contraponto à importação de uma cultura estrangeira, como mostra o diálogo a seguir.

Patrício - Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade!
 Também nascido e criado em São Paulo!...
Benedito – Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro,
 não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que
 devias...Dessas palhoças tem saído até doutores...

São Paulo e seus imigrantes representam, para o autor, o estrangeiro, o Brasil branco imaginado pelas elites, distantes das raízes africanas. Em contraponto, nas “palhoças” estavam “a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça”, como a “Modinha”, que entra de violão em punho ao ser convocada por Benedito:

Modinha – Quem falou em mim?
Benedito – Fui eu, minha santa. Quero que te apresentes,
 para que este meu amigo não te confunda com as
 romanzas amacarronadas...
Modinha – Pois então ouça, meu feijão mulatinho

O texto de “Tudo Preto” está repleto de idéias em torno de produtos culturalmente negros como representativos da alma nacional que circulavam nos anos 1920 em instâncias e espaços que não podem ser caracterizados como de intelectuais. É possível surpreender essa mesma temática em outras peças encenadas naquele período. No texto de “Pretas e Fitas”, de 1927, por exemplo, o personagem “Caipira”, ciceroneado por Almofadinha, depois de conhecer diversas “novidades” da troupe Arlequim, como a Moda, meninas com cabeleiras “a

la garçon”, dançarinas inglesas sem se interessar por nenhuma das “estrangeirices”, vibra de entusiasmo quando lhe é apresentada a Modinha. “Isso sim, isso é novo”, exclama. Ao conhecer o charleston, desabafa:

- Isso não é dança. Vocês estão tapeando o povo com essa estrangeirice. A dança que o brasileiro gosta, a que é boa de fato, a que é genuinamente nacional é o maxixe.

Tais abordagens levam a inferir que idéias de um Brasil culturalmente mestiço, da mulata como genuinamente nacional ou da Bahia como matriz de uma cultura nacional, de forte viés africano, circulava, aparentemente sem provocar estranhezas, entre segmentos populares da população bem antes que Gilberto Freyre trouxesse a público Casa Grande & Senzala (1934), pleiteando esta mestiçagem a partir de plantações açucareiras de Pernambuco. Nessa perspectiva, a Bahia aparece como gênese de uma “original” cultura negra, que seria responsável por fazer a diferença entre a companhia teatral que pretendiam formar e as que já estavam em atuação em Paris.

Patrício – Devemos fazer o mesmo que estão fazendo em Paris., imitaremos...

Benedito – Imitaremos, sim, porém com vantagens (...) Tudo em nós será original!

Patrício – E onde iremos buscar originalidade?

Benedito – No Norte, na minha saudosa Bahia.

Na Bahia, de acordo com o texto, estavam as “palhoças construídas “pelos nossos avós quando vieram da África”, de onde “saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras”. Mas “Tudo Preto” procurava mostrar que a cultura negra era, ao mesmo tempo, tradição e modernidade. Assim, se a “Modinha” refletia “toda a alma sentimental e nostálgica da nossa raça”, havia também “outras coisas”, como o personagem “Elegante”, representativo de expressões de uma cultura negra que começava a galgar degraus. De Chocolat introduz este personagem em diálogo com Benedito e Patrício..

Elegante (saindo da palhoça elegantemente, mas com impropriedade. Chapéu à Príncipe de Galles, calça balão,

etc) – Quem havia de dizer que há pouco tempo nós éramos...

Benedito – Não recorde, meu amigo, porque recordar é sofrer!

Elegante – Qual o que!

Patrício – Olha, 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 estão já fartos de saber. Agora só dá pretos, toda a gente os procura, e devido a isso subiu de preço.

Elegante – Como a nossa congênera feijoada

Benedito – Passo!

Patrício – Também eu!

Elegante – É sério o que lhes digo. A feijoada completa, tão apreciada por nós brasileiros, subiu de preço e rareou-se. Não é toda a gente que a faz. A preta celebrou-se (noutro tom) Mas, finalmente o que fazem vocês por aqui?

Observa-se que De Chocolat em nenhum momento faz menção à palavra escravidão, mas a situação está implícita no texto. As constantes interrupções de Benedito a Elegante trazem a tona o quão difícil era para africanos e descendentes lidarem com a questão. Os personagens demonstram que tinham conhecimento da emergência das tensões das culturas de marca africanas com as construídas identidade e cultura nacionais, no Brasil como em várias partes do mundo. Reforçam o fato de que produtos culturais negros, incluindo companhias teatrais negras, estavam em expansão, atraindo cada vez mais atenções de um público variado.

Gilberto Freyre, que assistiu a “Tudo Preto” levado por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, na chegada ao Rio, após viagem de estudos ao exterior, teria desejado “um contato direto com a música popular carioca, seus autores e executantes, especialmente negros”²⁴⁰. Depois de assistir à peça, os intelectuais, acompanhados por artistas como Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira esticaram numa noitada de violão que entrou madrugada a dentro. Conforme Vianna, Freyre assim narrou o que viveu naquela noite:

Ontem, com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga,

²⁴⁰ Apud VIANNA, Hermano. O mistério do Samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, Rd. UFRJ, 2002, p. 24.

outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira.²⁴¹

A percepção destes grupos de elites intelectuais brasileiras sobre a presença negra na cultura e sociedade da república foi-se constituindo na dinâmica de relações entre artistas e músicos mulatos, mestiços, pretos conscientes do status que manifestações culturais negras vinham adquirindo sobre o mundo do entretenimento enquanto possibilidade de ganho financeiro e espaço onde integrantes da diáspora africana poderiam mostrar “suas habilidades”, é reforçada em outro diálogo de “Tudo Preto”, em que tomam parte os personagens Benedito e “Dama”. Benedito tenta convencer “Dama” a ser a estrela da sua companhia teatral confirmando formas de prestígio advindas do palco.

Se me acompanhar
 Se pro teatro entrar
 Terá tudo que almejar
 Terá vida de invejar
 Terás teu retrato nas revistas
 E teu nome bem falado na imprensa
 Tu serás bonita entre as bonitas
 E a legião de coronéis será imensa”.

Embora “Tudo Preto” enfatize a valorização da cultura negra, foi em termos de sentimento de pertença à condição brasileira que essa ênfase ficou acentuada na peça de De Chocolate. Fica latente que afro-brasileiros estavam produzindo uma identidade que não abria mão do africanismo nem da brasilidade. O texto teatral reverencia uma ancestralidade africana, mas a reivindicação passa por um reconhecimento do segmento negro da população como cidadão integral do país. Discurso nesse sentido também pontuava as páginas dos jornais da imprensa negra do período, quando foi rechaçada, contundentemente, a proposta de Marcus Garvey de um retorno à África. “Os nossos antepassados tiveram por berço a terra

²⁴¹ Idem, p.27.

africana (...) é preciso que se note, nós temos por berço e Pátria este Paiz...Não somos africanos, somos brasileiros”²⁴²

Uma África recriada com base em memórias e tradições emerge frequentemente, em “Tudo Preto”. Por vezes faz-se presente na reverência a ancestrais “homens de verdadeiro valor” como Henrique Dias, Cruz e Souza, André Rebouças, José do Patrocínio e Luiz Gama. No quadro “Preta Africana”, De Chocolat colocou em cena um “autêntico batuque africano” dançado pela “nossa vovó” “puro café sem mistura”. O batuque era interpretado pela martiniquense Mrs. Mons “em música própria”, em que parecia misturar à vocalidade francesa fonemas bantofones, crioulizando formas de expressão e de identificação

Emim sereré dadada
Tunhé ciba borobó
Emim sereré dadara
Tunhé abo borobó
Allez, allez, o chum amaré
Allez, allez, o chum ode
Allez, allez ochum maré
Allez, allez, odê.

Voltando atenções para a peça “Preto e Branco” percebemos dimensões de tradições africanas, sobressaindo a diferença no estilo de escrita e na abordagem de temas entre o primeiro e o segundo ato. O primeiro quadro passa-se nas entranhas da terra, no interior de uma mina, repentinamente invadida por um sujeito curioso que cai em seu interior ao percrustar um buraco. Logo detectado pela entranha da terra, aparentemente ameaçadora, o personagem “Chico Curioso” entabula conversa, na tentativa de ser reconduzido com vida ao exterior, levando consigo alguns minerais valiosos. A entranha da terra, apesar de zangada pela invasão, apresenta-lhe pacientemente “seus filhos”, os metais preciosos,.

Eis aqui os variados metais
Das entranhas da terra nascidos
Somos fascinantes, gentis, ideais
Pela humanidade apetedidos

²⁴² O Bandeirante, 1918, n. 3. Apud FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP

Ferro, aço, ouro e a platina
Somos de raríssimo valor
Filhos nos somos desta mina
Cheios de mistérios e resplendor.

Um a um os metais desfilam perante “Chico Curioso”, enquanto os mineiros retornando a suas “tocas”. A entranha da terra, para evitar que Curioso descubra seus esconderijos e sentindo “picadas estranhas” em seu corpo convoca a guarda “Inundação”, que se põe a postos.

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.

Chico – Quem é esse marmanjo?

Entranha da terra – Um dos meus filhos: o Carvão nacional

Curioso – Mas porque é que ele está tão apavorado?

Carvão – É porque querem me levar para o sacrifício!

Curioso – Sacrifício. Essa é boa! E porque?

Carvão – Porque dizem que nego o meu auxílio ao Progresso, recusando deixar-me queimar nas fornalhas

Fica difícil não associar o “carvão nacional” ao negro e o seu “sacrifício” à situação de exclusão que a República impunha a significativas parcelas da população. O recado transmitido, porém, não deixa dúvidas. Mesmo acusados de que “nego o auxílio ao progresso”, 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.

Modos de vida e práticas culturais de africanos e seus descendentes voltam a ser abordados no sétimo quadro de “Preto e Branco”, sugestivamente intitulado “Novo...Antigo”. Entra em cena o personagem “Chico Curioso”, refletindo em voz alta sobre a “dona moda” e

sua capacidade de ciclicamente por em uso, exibindo como novidade, produtos que em períodos anteriores tinham sido abandonados por serem considerados ridículos (ou bárbaros). O autor procurava mostrar que nem mesmo as danças escapavam da nova roupagem da modernidade. Ilustrava seu exemplo com o *charleston*, que fascinava “jovens bem nascidos” nos salões da Capital Federal. O ritmo, nascido nas ruas do Harlem, o bairro negro novaiorquino, chegou ao Brasil por volta de 1925, logo passando a dominar os salões nobres. Alguns jornais apontam De Chocolat ora como seu introdutor no país, ora como seu maior divulgador e dançarino. O certo é que o autor de “Preto e Branco” tinha nítida a visão de que expressões culturais negro-africanas, até então renegadas, estavam sendo consumidas como o que de mais moderno havia naqueles anos iniciais da massificação cultural. É o que se depreende da reflexão do personagem “Chico Curioso”.

Curioso - 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 “poses” do batuque africano.

A fala de “Curioso” aponta, mais uma vez, para transformações e adaptações de produtos negros vindos de outras vertentes da diáspora, como o *charleston* que incorporara aqui passos de capoeira e de “fandanguassú”. O escritor Medeiros de Albuquerque já observara que aqui, ao contrário dos Estados Unidos, o ritmo “degenerara em atracação”. Ele tinha nítida também a origem do ritmo. Mas sob um ângulo oposto ao do autor de “Preto e Branco”, lançava mão dessa origem a título de desestímulo para aqueles que se deixavam seduzir pelo ritmo. Nesse mesmo artigo, Medeiros de Albuquerque procurava lembrar à sociedade carioca que a capa de modernidade de que se revestia a dança norte-americana não a tornava menos “irmão do jongo, do samba e do cateretê”. “Curioso” identificava no *charleston* performances próprias de religiões afro-brasileiras. “Quem o dança”, continuava ele em suas reflexões, “dá a idéia perfeita dos meus avós quando dançavam a dança da

chegada do santo à cabeça”. A idéia de que práticas da população negra eram largamente consumidas sob outros nomes é ironizada ainda num diálogo entre “Curioso” e o personagem Malaquias, em que este último satiriza a realização de um concurso de danças, nome, segundo ele, dado pelos “neófitos” ao “espalhamento de gambias”, que deveria ser popular entre a população negra. O quadro fecha com um “maxixe” dançado e cantado por Malaquias e sua partner, cuja letra atestava a irresistível sedução.

Quando a dama é cavalheira
 Que o pé sabe arrastar
 Só se finge que passa rasteira
 E se começa a dançar
 Com o passo miudinho
 Só mexendo com a cintura
 Seja branco ou seja preto
 Logo perde a compostura.

As companhias negras de revista não romperam com o que Veneziano define como estrutura “clássica” do gênero ligeiro²⁴³, tipos de espetáculo que se caracterizaram por equilibrar esquetes declamados e números musicais e de dança que funcionavam como fio condutor de crítica de costumes, sátiras políticas, humor e malícia. Se não rompeu com a estrutura, as companhias negras, em especial a Negra de Revistas, “arranharam” convenções e tipificações mais comuns desse gênero teatral, que sempre se apoiou em tipos populares, e “rasuraram a escrita”²⁴⁴ da figuratização do teatro brasileiro. Entendemos que, ao levar para o palco um conjunto de artistas negros, e através do riso fácil do teatro de revista, discutir temas atinentes à questão racial e identitária brasileira, as companhias teatrais negras do início do século XX romperam, décadas antes do surgimento do TEN, com o que Leda Martins chama

²⁴³ VENEZIANO, Neyde, op. cit., pp-92-4. “Com dois atos e, conseqüentemente, duas apoteoses, (...) a revista encaminhou-se para uma estrutura que denominaríamos *clássica*, afastada do enredo, e que dominaria nossos palcos numa medida tipicamente brasileira, sem compère e equilibrada entre o texto declamado e os números musicais”.

²⁴⁴ O termo foi usado por Leda Martins em palestra sobre Teatro Negro realizada no Museu AfroBrasil em 29-10-05.

de *invisibilidade* e *indizibilidade* do negro no teatro brasileiro. Para a autora, *invisibilidade* tem o sentido de ausência cênica e de construção de um retrato deformado do negro.

As personagens criadas por De Chocolat valiam-se da sátira e do humor, mas fugiam à caricatura e à estereotipia; ao contrário, assumiram no palco a condição de cidadãos que os negros buscavam para si na sociedade brasileira. Da mesma forma, não se enquadram dentro que de Martins chama de *indizibilidade*, uma vez que suas falas e corpos nem de longe constituíram-se à sua revelia ou foram alienantes.

CAPÍTULO 3

RACISMO, FASCÍNIO E TEMOR ENTRE O DITO E O INTERDITO NA IMPRENSA CARIOCA .

1- Imprimindo as mudanças da Capital Federal

A imprensa é a maior depositária de registros acerca das companhias negras de revistas. Somente através dela foi possível reconstituir a trajetória de De Chocolat – neste caso, em boa parte por meio dos necrológios publicados – e dimensionar o impacto que a pioneira trupe negra provocou na sociedade carioca naquele segundo semestre de 1926. Acompanhando as colunas especializadas em teatro e assuntos de variedades podemos apreender que a Companhia Negra de Revistas não escapou à dualidade temor *versus* fascínio pulsante, desde o tempo da colônia, nas relações entre as culturas dominantes e as práticas e manifestações de africanos e seus descendentes. No início dos anos 20, a imprensa constituiu-se um dos espaços de gestação de novas formas de sociabilidades que o viver urbano impunha, servindo ainda, para a gama de literatos que se valiam de suas páginas, como instância de debates sobre a questão da identidade nacional e ao tema da raça.

Nessa perspectiva, olhamos jornais e revistas como fontes privilegiadas para releitura de um Rio de Janeiro que buscou ser moderno, branco e homogêneo, mas esbarrou em outras lógicas de ocupação dos espaços urbanos e em outras formas de cultura. Traçamos, por isso, neste capítulo, um esboço da imprensa da época e sua ambígua relação com De Chocolat e as companhias negras de revista. Nesta relação, ora aflorou o fascínio e a surpresa com técnicas vocais e expressões corporais que começavam a ganhar evidência numa “civilização da

imagem”²⁴⁵, acentuadamente marcada por uma comunicação áudio-visual. Ora aflorou o racismo e o temor da volta da “barbaria” a saneados espaços centrais do Rio de Janeiro, prejudicando todo um esforço das autoridades em apagar no exterior a imagem de país mestiço, imagem sobre a qual a vizinha Argentina tripudiava.

A imprensa brasileira entrou no século XX vivenciando um processo de modernização intimamente ligado às transformações capitalistas experimentadas pelo país desde as últimas décadas do XIX. Embora nos primeiros tempos os jornais mantivessem seu caráter doutrinário, a partir de 1900 as mudanças estruturais, técnicas e editoriais intensificaram-se, aproximando-se dos padrões característicos a uma sociedade burguesa. Um dos primeiros efeitos da “industrialização” do setor foi a redução do número de publicações, que era então variado e numeroso. O jornal como empreendimento individual, a folha tipográfica comandada e produzida pelo próprio dono perdeu espaço, nos grandes centros urbanos, para as empresa jornalísticas.

Um ou outro empreendimento surgia esporadicamente, de vida breve, mas, como assinala Néelson Sodré,²⁴⁶ tornava-se mais fácil comprar um jornal do que fundar um jornal; e era ainda mais prático comprar a opinião do jornal do que comprar o jornal. Essa nova configuração dos jornais não escapou aos olhos do arguto escritor Lima Barreto, que atentou para a “linguagem das massas” que os jornais passavam a adotar, em época que entre as camadas populares espalhava-se o hábito da leitura partilhada, isto é, feita em voz alta e apreendida por grupos de pessoas.

(...) São grandes empresas, propriedades de venturosos donos, destinadas a lhes dar o domínio sobre as massas, em cuja linguagem falam, e a cuja inferioridade mental vão ao encontro (...) antigamente, entre nós, o jornal era de Ferreira de Araújo, de José do Patrocínio, de Fulano, de Beltrano... Hoje de quem são? A *Gazeta* é do Gaffrée, o *País* é do Visconde de Moraes ou do Sampaio e assim por diante. E por detrás dela estão os

²⁴⁵ TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

²⁴⁶ SODRÉ, Néelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.276.

estrangeiros, senão inimigos nossos, mas quase sempre indiferentes às nossas aspirações...²⁴⁷

No tocante à questão técnica, coube ao *Jornal do Brasil* -nascido em 1891, de tendência claramente monarquista - começar as inovações. A primeira foi a distribuição das folhas em carroças e a segunda, a contratação de um significativo número de correspondentes estrangeiros. Logo o jornal passou a disputar espaço com os dois maiores periódicos do período: o *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias*. A estas novidades seguiram-se a compra, à Casa Marinoni, de Roma, de máquinas que puseram fim à impressão plana, contando e dobrando os exemplares. Em meio à turbulência do governo Floriano, o jornal trocou de mãos várias vezes e suas redação e oficina foram atacadas por partidários do marechal, que suspendeu sua circulação. Voltou a ser publicado em novembro de 1894, estampando os primeiros clichês em xilogravura e firmando posição agora como “defensor dos pequenos e dos oprimidos”.

As mudanças no *Jornal do Brasil* foram acompanhadas de perto pelos demais veículos, que procuraram se adequar às novidades tecnológicas em vigor nos grandes centros internacionais. Em 1895 chegou ao Brasil o primeiro prelo Derriey, italiano, capaz de rodar cinco mil jornais por hora. Surgiu também, neste mesmo ano, os primeiros clichês obtidos por zinco, apresentados pela *Gazeta de Notícias*. Acirrou-se a concorrência. A *Notícia*, jornal criado em 1894, deu um grande salto à frente dos demais ao utilizar, pioneiramente, em 1895, o serviço telegráfico com informações sobre a guerra em Cuba, para descrédito de muitos de seus leitores. Nos últimos anos do século XIX, o *Jornal do Brasil* voltou a surpreender, implantando oficinas de fotografia e galvanoplastia e, ao nascer 1900, tornou-se o primeiro jornal brasileiro a ter duas edições diárias, sendo uma delas vespertina. O jornal atingia, à esta

²⁴⁷ BARRETO, Lima. Recordações do Escrivão Isaías Caminha. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, pp. 138-139. (Coleção Prestígio).

altura, uma tiragem de 50 mil exemplares²⁴⁸, superando, como ele assinalava na primeira página, a tiragem do argentino *La Prensa*, até então o maior da América do Sul.

Essas inovações tecnológicas adotadas pelos jornais afetaram o plano de produção e alteraram a relação que estes mantinham com seu público e anunciantes. As mudanças gráficas (jornais mais leves, com maior número de páginas, uso de ilustrações etc), a ascensão burguesa e o avanço das relações capitalistas, por sua vez, obrigaram a mudanças editoriais. Contudo, apesar da estrutura capitalista, os jornais continuaram submetidos ao poder político, subvencionados por um Estado facilitador de negócios que proporcionavam dinheiro. Luiz Edmundo viu sempre, por trás dos títulos de propriedade das empresas gráfico-jornalísticas, a figura do “inefável comendador” e especulou que, “nas redações dessa imprensa alienígena, os brasileiros foram sempre fantoches”.²⁴⁹

No que diz respeito à linha editorial, as mudanças foram também significativas, embora a um ritmo bem mais lento do que a estrutural. Por esse período, era considerável o número de literatos que punham sua prosa, ou poesia, a serviço da imprensa e não é exagerado dizer que imprensa e literatura viviam uma da outra. Muitos literatos se “punham ao abrigo das primeiras necessidades” com o *second métier* da imprensa, o que não os impedia de considerar o trabalho nos jornais menos nobre. Medeiros de Albuquerque deixou isso claro em sua resposta ao inquérito “O Momento Literário”, proposto por João do Rio a seus pares, em 1905.²⁵⁰

O avanço das técnicas de industrialização implicou redução do espaço literário propriamente dito e o deslocamento dos literatos para as seções estritamente jornalísticas, conforme observado por Broca. “(...) de 1900 em diante, os jornais, sem desprezarem a

²⁴⁸ SODRÉ, Néilson Werneck, op. cit., p. 275. Estabelece essas inovações como definidoras da entrada da imprensa na fase industrial. “Vendida-se informação como se vendia outra qualquer mercadoria. E a sociedade urbana necessitava de informação para tudo, desde o trabalho até a diversão”.

²⁴⁹ Idem, p. 280.

²⁵⁰ “É certo que a necessidade de ganhar a vida em misteres subalternos de imprensa (sobretudo o que se chama “a cozinha” dos jornais; a fabricação rápida de notícias vulgares), misteres que tomam muito tempo, pode impedir que os homens de certo valor deixem obras de mérito”. Apud BROCA, José Brito. *A vida Literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975, p.218-219

colaboração literária, iam (...) sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem. As notícias de polícia, particularmente, que outrora, mesmo quando se tratava de um crime rocambolesco, não mereciam mais do que algumas linhas, agora passavam a cobrir largo espaço; surge o noticiário esportivo, até então inexistente, e tudo isso no sentido de servir o gosto sensacionalista do público que começava a despertar”.²⁵¹ Como que vaticinando o surgimento do jornalismo apelativo de muitas décadas depois, João do Rio afirmou, sobre esse novo gosto, que: “Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores”.²⁵²

João do Rio, a propósito, absorveu como pouco de seus pares as transformações dessa fase de transição entre a imprensa artesanal e a industrial. Conjugando o temperamento de cronista e repórter, ele fez da reportagem um gênero literário e inovou ao escrever a partir das ruas, transformando a cidade em personagem. Ia dos salões cosmopolitas às cadeias, morros e cortiços, sempre com seu olhar de *dândi*. Foi também um dos difusores da entrevista, praticamente inexistente nos jornais brasileiros até os 1900. O coroamento dessas transformações ficou a cargo de São Paulo, mais precisamente da folha *Província de São Paulo* (atual *O Estado de São Paulo*), ao contratar o escritor Euclides da Cunha como correspondente da guerra de Canudos. A forte presença de literatos nas redações tinha como consequência um noticiário redigido de forma empolada, em nada objetivo e voltado quase que exclusivamente para a elite, com ponto alto no mundanismo, que ganhou destaque, nesse período, com Figueiredo Pimentel e sua seção “Binóculo”, na *Gazeta de Notícias*, apontada como precursora do colunismo social brasileiro.

O aparecimento das revistas ilustradas está associado às transformações das empresas jornalísticas. Inicialmente, elas herdaram o caráter literário do qual os jornais naquele momento se despiam para, posteriormente, abraçarem o mundanismo, impulsionadas pelo

²⁵¹ Idem, p. 218

²⁵² BROCA, Brito, op. cit., p. 219.

desenvolvimento das artes gráficas. O *Malho*, *Careta*, *Fon-Fon*, *Kosmos*, *Revista do Brasil* assinalaram o início do uso em grande escala da fotografia, que juntou-se às caricaturas e charges, como observou Sodré. “As revistas ilustradas, aparecendo na fase em que imprensa e literatura se confundiam e como que separando, ou esboçando a separação entre as duas atividades, submeteram-se, inicialmente, ao domínio da alienação cultural então vigente, buscando emancipar-se depois, ao se tornarem principalmente mundanas, e até femininas umas, e principalmente críticas outras.”²⁵³

Em seus editoriais fundantes, essas publicações, embora explicitassem “ser(em) feita(s) para o povo – desde as mais ínfimas até as mais altas camadas sociais”, estavam voltadas mesmo para as elites. Ágeis, afinadas com os padrões dos centros hegemônicos europeus, abrangendo uma gama de seções nas quais a literatura, a moda, o esporte e o teatro tinham destaque, essas revistas, de acordo com Márcia Diogo²⁵⁴, adotavam um discurso cujo objetivo visava traduzir os ideais do moderno. Inseriam-se no cotidiano da cidade ao mesmo tempo em que o construía, selecionando aspectos da vida urbana por vezes deixados de lado pelos jornais. As revistas, na visão desta autora, “buscavam incorporar o ritmo da cidade, suas expectativas e apreensões às suas representações, já preparando o leitor para novas formas de percepção do tempo e do espaço da cidade”.²⁵⁵

De forma bem mais acentuada que a imprensa diária, as revistas representaram a utopia urbana do Rio capital “civilizado” e homogêneo propagando, em suas páginas, os novos costumes e comportamentos que estavam em acordo com o “moderno” e o progresso, reforçando o modelo hierárquico e excludente da sociedade. As imagens que estampavam eram, majoritariamente, representativas desse novo tempo. Pessoas e comportamentos que estavam em desacordo com esse modelo, como por exemplo a população negra e os pobres,

²⁵³ SODRÉ, Nelson Werneck, op, cit., p. 302.

²⁵⁴ DIOGO, Márcia Cezar. “O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro”. In CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza, PEREIRA, Leonardo de Miranda (Orgs), op, cit., pp. 459-489.

²⁵⁵ Idem, p.462.

eram retratados de forma jocosa, ridicularizados pela pena dos caricaturistas ou, ainda, tratados de forma virulenta no caso de abordagens textuais.

Ao registrar a chegada ao Rio de Janeiro de uma companhia teatral popular de São Paulo, contratada pela empresa Paschoal Segreto para atuar no Teatro Carlos Gomes, em julho de 1926, *O Malho*, exteriorizando preconceitos, glosou artistas cujo biótipo fugiam à representação que o cronista tinha de profissionais envolvidos com a arte de representar, aproximando-os de atrações circenses.

Em certo dia da semana passada, um trem da Central, ou um navio do Lloyd, não se sabe bem, despejou, no Rio, um troço numeroso de caipiras, que logo ao desembarcar chamou a atenção de todo o mundo. (...) Deparando-se com o bando (...) e arreliado já por haverem trazido tanta costureira, tanto alfaiate, tanto pessoal do movimento(...) o René (...) mandou encostar o caminhão de reclames da empresa (...) e ordenou, já sem cerimônias: - Entra, negrada!". (...) O chofer do caminhão-reclame passeou a macacada pela cidade, exibindo-a ao povo que lia em letras garrafais de cada lado do auto: "Companhia Arruda- alguns dos curiosos especimens da coleção".

2- Os surtos de arte negra

O advento da Companhia Negra de Revistas recebeu, desta parte da imprensa, tratamento diferenciado, variando negativa ou positivamente de acordo com o tipo de publicação e a fase vivida pelo grupo. Em determinados momentos, o nascimento e formação da trupe foram comemorados e o mérito da companhia reconhecido; em outros, porém, a companhia foi execrada, juntamente com seu fundador. Desde as primeiras informações a respeito da formação do grupo, contudo, transpareceu nas notícias dos jornais um violento racismo, representativo da situação que a população negra enfrentava no pós-abolição. Os registros iniciais na imprensa sobre a organização da companhia teatral formada unicamente

por pretos e mulatos datam do início do ano de 1926²⁵⁶ e mesclam ceticismo, perplexidade, entusiasmo e preconceito. *O Malho* optou por noticiar a formação do grupo, em fevereiro daquele ano, na forma de um fictício (e de mau gosto) classificado de “procura-se”.

Precisa-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes, no “Jornal do Brasil”.²⁵⁷

O referido classificado, publicado na coluna “Theatros”, vinha precedido de um informe em que a revista explicava que, devido “ao marasmo” porque passava o teatro após o carnaval, resolvera substituir a “chronica theatral” por anúncios “que interessavam à classe teatral”. A coluna em questão era de responsabilidade de Mário Nunes, conceituado crítico de teatro que respondia pela coluna do gênero também no *Jornal do Brasil*, não sendo raro que assumisse posições opostas a respeito de um mesmo fato em um e outro periódico. Essa contradição, possivelmente, dava-se em função do preço e do público-alvo de cada veículo. Um exemplar do jornal diário custava, na ocasião, em torno de 200 réis, enquanto o preço das revistas ilustradas como *Malho*, *Fon-Fon* e *Careta* alcançava 1.200 réis²⁵⁸, o que leva a inferir que seus leitores fossem diferenciados. O fato de o *Jornal do Brasil*, após as perseguições do marechal Floriano, definir-se como “defensor dos pequenos e dos oprimidos” reforça essa suposição e ajuda a entender porque as críticas de Mário Nunes à Companhia Negra de Revistas neste periódico, diferentemente do que ocorria em *O Malho*, tinham cunho positivo.

A revista *Careta* de pronto associou a criação do grupo à emergência, na Europa, da valorização de uma cultura negra. Em tom entusiasmado, o articulista da revista lembrou que o “negrismo” era a grande moda do momento e que Paris havia delirado longos meses diante

²⁵⁶ Ver, por exemplo, as revistas *O Malho*, n. 1224, de 27-02-1926, e *Careta*, n. 964, de 11-02-1926.

²⁵⁷ *O Malho* de 27-02-1926. A revista, em várias outras ocasiões, lançou mão de entrevistas fictícias para satirizar a Companhia Negra de Revistas, *De Chocolat* e outros artistas negros, caso da atriz Ascendina Santos.

²⁵⁸ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., p. 301.

de uma companhia negra de revistas e da “negra autêntica”²⁵⁹ Josephine Baker. Admirador, como devia ser, da “civilização” européia, procurou tranquilizar seus leitores assegurando que o Brasil não ficaria atrás das grandes capitais européias por muito tempo. “(...) nós, que cá temos De Chocolat e a sua tribo, não devemos ter inveja de Paris nem de Londres...Negros por negros, nós cá também os temos – e dos melhores²⁶⁰. Mesmo demonstrando total confiança nos dotes artísticos de De Chocolat, àquela altura portador de ampla bagagem de experiências artísticas bem sucedidas, o jornalista não hesita em desqualificar sua iniciativa, chamando de “tribo” sua futura companhia. É possível que para o articulista, os negros como um todo não passassem de uma tribo, distante de constituírem-se cidadãos de um país que ansiava por padrões civilizacionais tidos como superiores.

Nos cinco meses decorridos entre as notícias publicadas nos primeiros meses de 1926 e a estréia da Companhia, em 31 de julho, inúmeras pequenas notas sobre o grupo apareceram nos jornais cariocas. Pelo conteúdo repetido de muitas delas, depreende-se que De Chocolat e Jayme Silva dispunham de uma eficiente estratégia de divulgação que lhes permitia obter espaços quase diários em praticamente todos os periódicos, o que, sem dúvida, concorreu para despertar e manter o interesse do público acerca da estréia.

A Companhia Negra de Revistas organizada por Jayme Silva e De Chocolat, por todo o vindouro mês de julho ocupará um dos teatros da Avenida. A peça de estréia, a revista “Tudo Preto”, com música do maestro negro Sebastião Cirino será luxuosamente posta em cena.²⁶¹

Registros de teor semelhante ao publicado pela *Gazeta de Notícias* podiam ser lidos em outros jornais, o que não deixa dúvidas sobre terem origem em um texto comum, chamado de *release* no jornalismo atual.

²⁵⁹ A cor de Josephine Baker costumava “variar” de acordo com a tendência editorial do jornal ou ainda de acordo com a avaliação da notícia. Ela podia ser “negra autêntica” para uns,

²⁶⁰ *Careta*, Ano XIX, n. 964, 11.02.1926, p. 23, “Atualidades”. Apud BARROS, Orlando. *Corações de Chocolat*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005, p.46.

²⁶¹ *Gazeta de Notícias* de 06-07-1926, p. 7.

A Companhia Negra de Revistas organizada por Jayme Silva e De Chocolat por todo o mês de julho vindouro ocupará um dos teatros da Avenida, onde procurará dar a nota da novidade, do pitoresco, do “chic”, da originalidade e da espirituosidade. A peça de estréia – a revista “Tudo Preto” – com música do maestro preto Sebastião Cirino, será luxuosamente posta em cena – adereços e vestuário riquíssimos e cenários deslumbrantes do grande Jayme Silva(...).²⁶²

Se a intenção de De Chocolat e Jayme Silva, com seus pequenos *releases*, era a de suscitar debates em torno da arte negra ou feita por negros, a estratégia funcionou, pois vários periódicos abordaram o tema. A coluna “Gazeta Theatral”, em longo artigo, discorreu sobre “Os surtos da arte negra”, no dia 11 de julho.

Agora que se fala em uma companhia negra de revistas, como uma novidade, vem a propósito lembrar que há pouco, foram levadas a cena, em Paris, a “Revista Negra” e “Os Pássaros Negros 1926”(…)

Prosseguia o artigo fazendo referência à “frequente presença de negros em números diversos e de agrado” nos cafés-concertos. O cronista, porém, tinha uma visão peculiar sobre a “utilidade” da arte negra.

(...) sendo preciso que as representações [nos cafés-concertos] não sofressem muito com o rumor da conversação, o ruído dos talheres, o vai-vem dos criados, Paris adotou a revista negra como uma maravilha para o caso.

Em sua visão, os espetáculos de arte negra eram ideais para este tipo de casa de diversão por tratarem-se de “pequenos atos, compostos de cenas que não exigem esforço de atenção, canções que não precisam ser compreendidas (...)”. Não escondia, porém, seu fascínio com as “danças surpreendentes pela vivacidade e fantasia”, reconhecendo que “a

²⁶² *Correio da Manhã* de 02-07-1926, p. 7.

massa ondulava compacta” animada pelo movimento dos dançarinos e pelo som da orquestra.²⁶³

O *Jornal do Brasil* também trouxe o tema à baila, em nota publicada na coluna “Palcos e Salões”, no dia 8 de julho.

Como é notório, em Paris o teatro negro triunfou tanto artística como financeiramente. Entre nós, a Companhia Negra de Revistas, a estrear por todo o corrente mês num dos teatros da Avenida, pretende seguir as pegadas de suas congêneres parisienses em tal sucesso, pois nada lhe falta para que isso aconteça.

Mas foi no jornal *A Manhã*²⁶⁴ que o assunto foi abordado mais profundamente e de maneira inusitada para a época. Em extenso artigo intitulado “Um pouco de arte negra”, o escritor Agripino Grieco tratou da presença e influência negras na literatura mundial, nas artes e na música.

Dantes, os pretos só entravam na literatura como elemento de retórica humanitária, qual nos versos sobre o tráfico de escravos (...) Depois, o negócio mudou. Baudelaire, que foi nisso, como em tantas outras coisas, um precursor, cantou, ele que era doido pela preta Jeanne Duval (...) a Vênus Hotentote o símbolo da beleza completa (...)

Em outro trecho do artigo, fazia menção à influência negra na música e no teatro. “Depois do “cake-walk” veio o “jazz-band”, e tudo isso influenciou nos bailados e nas orquestras brancas. Atores de ébano retinto exibem-se em Paris e há por lá estrelas cor de pixe, como aqui apareceu, se não estamos equivocados, a senhora Mariska (...)”. Depois de citar, em tom entusiasmo, um poeta de nome Danko, da Nigéria, abordou os “fetiches africanos tão admirados pelo pintor cubista Picasso”. O escritor ainda chamou a atenção para formas de expressão próprias de culturas orais.

Por tudo isso, tem-se prestado mais atenção aos pretos, ao seu admirável talento narrativo, ao seu dom de inventar metáforas, em palavras que parecem pintadas. Porque há

²⁶³ *Gazeta de Notícias* de 11-07-1926, p. 5.

²⁶⁴ *A Manhã* de 14-07-1926, p. 3.

nos africanos o dom do maravilhoso, de ver tudo aumentado, embelezado, como acontece com os meninos, sendo uns e outros amigos das imagens, da linguagem alegórica (...).²⁶⁵

Numa época em que boa parte da intelectualidade brasileira rechaçava manifestações da cultura negra, Agripino Grieco, na contramão de muitos de seus contemporâneos, falava positivamente sobre o que chamava “sensibilidade de preto”, ou o que entendia como uma comunicação “visual e auditiva acima de tudo”, com atração “pelo colorido, pelo vidrilho, pelo que tilinta”.

À medida que se aproximou a data de estréia da Companhia, em 31 de julho, no Teatro Rialto, situado na esquina das avenidas Almirante Barroso e Rio Branco, coração da modernidade carioca, as notas e pequenos registros dando conta do andamento dos ensaios, da contratação do elenco ou da confecção dos cenários intensificaram-se, tornando-se praticamente diárias a partir do início do mês de julho. Percebe-se, nas seções dedicadas ao teatro, um clima de disputa para ver quem saía na frente com informações novas sobre a estréia e a Companhia. A coluna “Palcos e Salões”, do *Jornal do Brasil*, comandada por aquele mesmo Mário Nunes que costumava fustigar De Chocolat e seus artistas na revista *O Malho*, descreveu, em tom maravilhado, um ensaio do grupo. No texto fica latente o espanto do cronista com a capacidade demonstrada pelo elenco e o seu total desconhecimento de uma cultura de tradições orais que se expressa entre gestos e ritmos.

“É digna de admiração a *extraordinária habilidade* das pretas componentes do corpo de baile da Companhia Negra de Revistas, a inaugurar seus espetáculos por todo o corrente mês num dos teatros da Avenida. Os passos mais difíceis são executados pelas bailarinas com extraordinária precisão em poucos ensaios, a ponto do respectivo ensaiador, o prof. Gervásio Michels, considerá-las *assombrosas*. Além do corpo regular de baile, a Empresa possui uma pequenina bailarina de 6 anos apenas que é um verdadeiro *prodígio*.” (grifos nossos)

²⁶⁵ *A Manhã* de 14-07-1926, p. 3.

Nesse mesmo jornal, na edição do dia 10 de julho, uma nota comparava as atrizes Rosa Negra, Dalva Espíndola e Jandira Aymore, artistas da Companhia, à estrela negra norte-americana Florence Mills²⁶⁶, avaliando que as três brasileiras tinham total capacidade para “ofuscar o brilho” da afro-americana. O reconhecimento do talento e das habilidades dos integrantes da trupe, porém, convivia lado a lado com o tratamento pejorativo que os jornais costumavam dispensar à população negra: “Jayme Silva e De Chocolat contrataram para o elenco da Companhia Negra (...) a atriz inglesa Miss Monsque, que é preta como o carvão”.²⁶⁷

A expectativa criada em torno da estréia da Companhia pode ser dimensionada através de uma notícia publicada no *Correio da Manhã* de 29 de julho, dois dias antes, portanto, da entrada do grupo em cena.

Vai ser positivamente um sucesso a apresentação da Companhia Negra de Revistas a 31 do corrente no Rialto. Aliás, nesse teatro, a exposição das fotografias dos membros do elenco já o demonstrou isso ontem, e cabalmente – foi necessária a ação da polícia para desimpedir o trânsito.

O *Jornal do Brasil*, na edição desse mesmo dia, informou também a exposição, no saguão do teatro, de alguns figurinos que seriam utilizados no espetáculo, atividade que não foi noticiada por nenhum outro jornal. É de supor que o assédio do público ao Rialto, para ver as fotos da trupe, a ponto de atrapalhar o trânsito na Avenida Rio Branco, tenha levado De Chocolat a desistir de seu intento. Se não pode ver o figurino da Companhia antes da estréia, o público tomou conhecimento, no dia 30, através da coluna “Gazeta Theatral”, da *Gazeta de Notícias*, da contratação de um trio mirim - o Martins – formado pelos irmãos músicos Alfredo, Martha e Roberto, como do “patrimônio” da Companhia Negra de Revistas, que na forma de um anúncio inventariava:

²⁶⁶ A dançarina e cantora Florence Mills, chamada de “o pequeno pássaro negro”, foi apontada como a melhor cantora negra da primeira metade do século XX nos Estados Unidos e uma das principais figuras do Harlem Renaissance.

²⁶⁷ *A Noite* de 10-07-26. “Da Platéia”. No afã de “furar” o concorrente, os jornais valiam-se, muitas vezes, de informações desencontradas, como neste caso. O jornal errou na grafia do nome da atriz, Miss Mons, e na sua origem. Ela não era inglesa, mas natural da Martinica,

Espectáculo mais original que se tem visto no Brasil – interessante revista-charge-fantasia.
 12 deslumbrantes cenários
 20 professores pretos do Centro Musical
 32 figuras de elenco
 1 bailarina clássica
 1 excêntrica
 18 esplêndidas negrolowas (?) girls.
 Riquíssimo guarda-roupa confeccionado nos ateliers da empresa, sob a direção do provecto costumier Alfredo Cancio.
 Cabelleiras de Assis, calçados da Casa Abrunhosa - Efeitos de luz de William Branch.
 Bailados de De Chocolat e Prof Alexandre Montenegro.

A dois dias do início da temporada, a coluna “Theatros”, do jornal *A Manhã*, prosseguiu alimentando as expectativas em torno do grupo. “Mais 24 horas e o público carioca terá o magnífico prazer espiritual de assistir aos originais espetáculos da Companhia Negra de Revistas(...)”. Na data da estréia, em 31 de julho, os jornais chamaram a atenção para a estréia do grupo.

“É hoje, finalmente que se dará no Rialto a apresentação da Companhia Negra de Revistas, organizada por Jayme Silva e De Chocolat com a premiére de “Tudo Preto”, revista cuja musica é um mimo, cujo poema é magnífico de humorismo e cuja montagem é suntuosíssima, segundo nos afirmam. Esta revista que, seja dito de passagem, não sofreu o mínimo corte da censura, subirá `a cena com o máximo capricho e esplendor”.²⁶⁸

As repercussões sobre o espetáculo da Companhia Negra de Revistas podem ser encontradas nos jornais a partir do dia seguinte à estréia. O *Correio da Manhã*²⁶⁹ fez alusão à *Révue Nègre* de Josephine Baker e atribuiu ao sucesso obtido por esta em Paris a decisão de De Chocolat e Jayme Silva em montarem uma congênere no Brasil. Em seu registro, o jornal ressaltava o interesse do público pela “novidade”.

E o Rialto, que se mostrou indiferente a quantas companhias que por ali passaram, encheu-se ontem literalmente, nas duas sessões, para ver a novidade. E não se pode ocultar que a tentativa causou agrado, sobretudo

²⁶⁸ *Jornal do Brasil* de 31-07-1926, p. 15.

²⁶⁹ *Correio da Manhã* de 01-08-1926. “A estréia da Companhia Negra, no Rialto”, p. 28.

no 2.º ato, quando para a maioria dos artistas já tinha passado a comoção da estréia.

*O Jornal do Brasil*²⁷⁰, além de também destacar a presença do público, atentou para a originalidade da formação do grupo.

O público do Rio, como todos os públicos, gosta de originalidade e daí as duas enchentes que o Rialto apanhou ontem por estrear, ali, 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.

Esta crítica, assinada por Mário Nunes, insinuava que o público que compareceu ao Rialto apenas “cuidava de divertir-se com o ridículo e o grotesco de tão estranho elenco”, impressão logo desfeita, de acordo com o crítico, “pela maneira correta porque ia ele [o espetáculo] se desenrolando, com alguns ditos de espírito da comperage, números de canto e dança bem executados e marcados e até mesmo revelações de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões”.

*O Paiz*²⁷¹ também mostrou-se surpreso com o fato de o Rialto, pela primeira vez, ter “logrado duas enchentes”. O crítico do jornal, embora afirmasse nada ter visto de originalidade na revista, informava que o agrado pelos “vários números cômicos e outros de fantasia” fora “absoluto”. Terminou seu artigo assegurando que “Tudo Preto e a Companhia Negra de Revistas revolucionaram ontem o Rialto e os empresários da original ‘troupe’ devem estar satisfeitos com a auspiciosa estréia”.

Importa observar o destaque dado ao público pelos três jornais. O dia da estréia, contudo, não foi o único em que o Rialto teve “duas enchentes”. Praticamente durante toda a temporada da Companhia Negra de Revistas a casa trabalhou com a lotação esgotada,

²⁷⁰ *Jornal do Brasil* de 01-08-1926. “Tudo Preto”, p. 11.

²⁷¹ *O Paiz* de 01-08-1926. “Artes e Artistas”, p. 8.

chegando mesmo a ser multada por causa disso²⁷². Embora os jornais da época não tivessem, entre suas preocupações de registro, o esmiuçamento do público do gênero ligeiro, através de crônicas e representações teatrais como a feita por Vasques acerca do Alcazar, no acompanhamos no capítulo 2, podemos apreender que as revistas eram vistas por um público heterogêneo, em que pessoas de todas as cores e de diversas classes sociais sentavam-se “um ao pé do outro”. Mas apesar da heterogeneidade, é de supor que a maioria do público fosse formada por frequentadores brancos. No caso de “Tudo Preto”, contudo, não é improvável pensar que, boa parte do público que a assistiu fosse levado ao teatro não apenas pela simples curiosidade gerada por “black-girls” e músicos e atores negros.

Tal qual ocorria na barraca do caboclo Teles, durante as festas do Divino, no final do século XIX, como vimos no primeiro capítulo, muitos dos presentes aos espetáculos da Companhia Negra possivelmente viviam, no teatro Rialto, uma experiência de comunicação e identificação com os artistas e com as situações cotidianas apresentadas no palco, “trocando” de lugar com os atores, construindo simbologias. Mesmo não se sabendo muito sobre o público, fragmentos de registros dos jornais, ainda que escritos com a intenção de ironizar ou diminuir o sucesso do grupo, permitem deduzir que significativa parcela da platéia tinha identificação cultural e racial com a Companhia. “O sucesso de Tudo Preto. Tudo, inclusive na platéia *não há um claro (...)*”²⁷³. O autor faz uso de um jogo de palavras atribuindo, à primeira vista, um sentido espacial a claro, mas onde fica insinuada a cor dos espectadores. A presença de descendentes de africanos também fica subentendida no registro de outro cronista. “A sala do Rialto estava absolutamente cheia, fazendo parte da assistência, segundo nos informaram, *parentes de todos os artistas*”.²⁷⁴ Um terceiro registro permite apreender, entre o dito e o

²⁷² *A Noite* de 05-08-1926, p. 5.. Num divertido episódio, o Rialto foi multado pela Polícia por excesso de lotação. Antes de pagar, porém, a empresa procurou investigar o ocorrido, apurando que a lotação acima da capacidade tinha sido provocada pela entrada de cinquenta funcionários da própria Polícia na base da “meia cara”, isto é, valendo-se da conhecida “carteirada”. A multa, é claro, foi cancelada.

²⁷³ *Correio da Manhã* de 18-08-1926. “Telas e Palcos”, p. 9. Grifos nossos.

²⁷⁴ Apud Gomes, Tiago de Melo, op, cit., p. 296. Grifos nossos.

interdito, que os espetáculos da trupe de De Chocolat aproximavam mundos hierarquicamente distantes, muito embora o cronista, em sua descrição, se empenhasse em diferenciá-los .

Em meio à variedade cosmopolita da assistência: num camarote, entre duas senhoras elegantes que amistosamente 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.²⁷⁵

Em leitura apressada pode-se até relacionar o sucesso do grupo de De Chocolat à curiosidade despertada em torno de artistas negros, embora suas presenças em palcos teatrais cariocas não fossem uma coisa nova ou inédita, como veremos mais adiante. Por essa perspectiva, porém, seria lógico imaginar que, satisfeita a curiosidade dos primeiros dias de apresentação, o interesse do público declinasse. Pode-se ainda justificar a grande presença de público nas sessões em função da falta de opção de lazer, levando o público a frequentar um espetáculo mesmo não sendo atrativo. Esta suposição mostra-se frágil ao levar em conta que havia, no Rio de Janeiro do início do século, uma profusão de divertimentos tais como circos, cafés-concertos, cabarés, casas de jogos e teatros, havendo, seguramente, mais de 40 peças em cartaz entre os meses de julho e agosto de 1926.

A propósito, em termos de opções teatrais, aquele mês de julho foi pródigo em ofertas na Capital Federal. Logo nas primeiras semanas estreou a Companhia de Bailado de Loie Fuller; em meados do mês chegou ao Rio Madame Rasimi e suas “garotas” francesas da Bata-clan; no dia 30, véspera da entrada em cena da trupe de De Chocolat, estreou no Teatro Municipal, com intensa badalação da imprensa, a ópera “Um caso singular”, protagonizada por Bidu Sayão, àquela altura já com grande fama no exterior. Além destas apresentações, uma ópera, de autoria de Carlos de Campos, “presidente” da “província” de São Paulo,

²⁷⁵ Jornal do Brasil de 06-08-1926. “Notas Sociais”, p. 11.

provocou o deslocamento do político para o Rio de Janeiro, acompanhado por grande *staff*. Esta diversidade de opções não passou em branco para o crítico Mário Nunes. “Está o Rio de Janeiro no apogeu da sua estação teatral que vai transcorrendo excepcionalmente brilhante, com um movimento que nunca teve”.

A que atribuir, então, o sucesso do grupo? “Tudo Preto” estreou em 31 de julho, permanecendo em cartaz, sempre com casa cheia, até o início de setembro, quando o espetáculo foi substituído por “Preto e Branco”, de autoria de Wladimiro di Roma²⁷⁶. Esta peça, contudo, não logrou êxito e “Tudo Preto” voltou a ser reapresentada a partir do dia 13 de setembro, despedindo-se do público carioca no dia 20 deste mesmo mês. Deduz-se que o grupo já estava consagrado junto ao público, pois no dia seguinte ao encerramento da temporada no Rialto, estreou no teatro Coliseu de Niterói, apresentando “Tudo Preto”. Poucos dias depois, a coluna “Gazeta Theatral” informou que “a nova empresa do Rialto está fazendo passar este teatro por uma série importante de remodelações de maneira a torná-lo mais elegante e confortável”.²⁷⁷ De acordo com o jornal era “pensamento da nova empresa” reabrir o teatro no início de outubro “com a Companhia Negra de Revistas, que ali dará uma curta série de espetáculos com a nova revista ‘Carvão Nacional’”.

As críticas que se seguiram à estréia de “Tudo Preto” foram quase unanimemente elogiosas e nelas fica evidente a surpresa com técnicas musicais e expressões corporais “que estavam em vias de consolidar-se como típicos de uma cultura negra”²⁷⁸. Pode-se vislumbrar, também, um paulatino processo de legitimação de produtos e manifestações culturais de segmentos negros da população que, a partir dos anos 30, foram reconhecidos como nacionais. “A música é popular e fala à alma, toda ela do maestro Cyrino”, escreveu o *Correio*

²⁷⁶ Um mês era um período extremamente longo para a permanência em cartaz dos espetáculos da época. Normalmente, eles começavam a perder público após duas semanas de apresentação, saindo de cartaz.

²⁷⁷ *Gazeta de Notícias* de 23-09-1926.

²⁷⁸ GOMES, Tiago de Melo, op. cit., p. 296.

da Manhã²⁷⁹. Na *Revista do Brasil*, o jornalista Benjamin Costallat asseverou que “os negros dessa Companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor”²⁸⁰. A *Manhã* chamou a atenção para “as belezas do poema, da música que Pixinguinha tão original e proficientemente dirige”²⁸¹, enquanto o *Jornal do Brasil* destacou que as atrizes “cantam, dançam, movem-se em cena com verdadeiro inebriamento de o estarem fazendo”²⁸². Observou ainda que quando as estrelas “dança[va]m e canta[va]m maxixes, sambas e cateretês” eram perfeitas. No mesmo jornal, Mário Nunes demonstrou encantamento com os “números de canto e dança bem executados e marcados” e com as “revelações de pendores artísticos que deixavam a melhor das impressões”.

A atuação dos artistas foi outro ponto focado pelos críticos que, de forma quase consensual, aplaudiram o que viram. Para o *Correio da Manhã*, os “[artistas] que mais agradaram foram Dalva Espíndola (...), Rosa Negra (...) e Jandira Aymoré, que tiveram todos os seus números bisados”²⁸³. O *Globo* registrou que

Pechinguinha (sic) muito apumado e de casaca dirigiu a orquestra com acerto, uma boa orquestra onde figura o professor Martins, exímio violoncelista. (...) De Chocolate, com o desembaraço que todos lhe reconhecem, foi um dos compères. (...) Sucessivamente apareceram, com *uma desenvoltura que não esperávamos*, Jandyra Aymoré, Dalva, Djanira Flora, a excêntrica Miss Mons e, notadamente, Rosa Negra, *demais senhora de si*, a mais familiarizada com o público, que cantou e desenvolveu os seus papéis em destaque. Apareceram também Mingote, Vianna e Flores, que deram conta do seu recado. Quase todos os números apresentados foram bisados.

Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, gostou do “chiste” com que Dalva Espíndola interpretou uma baiana, da “voz clara e bonita” de Djanira Aymoré na interpretação de uma modinha, do “exótico charabiá” africano apresentado por Mrs Moons e, sobretudo, do

²⁷⁹ *Correio da Manhã* de 01-08-1926, p. 22.

²⁸⁰ Apud CABRAL, Sérgio, op. cit., p.109

²⁸¹ *A Manhã* de 04-08-1926, p. 3.

²⁸² *Jornal do Brasil* de 06-08-1926, p. 11.

²⁸³ *Correio da Manhã*. 01-08-1926, p.22, “Primeiras”.

desempenho dos artistas no segundo ato do espetáculo, quando mostraram-se mais familiarizado com o público.

3 – A imprensa na contramão da opinião pública

Mas, como assinalamos, o espetáculo “Tudo Preto” e ainda De Chocolat e a Companhia não foram recebidos pela crítica no mesmo tom, registrando-se notas dissonantes. No jornal *A Manhã*, de propriedade de Mário Rodrigues, seu filho, o jovem jornalista Mário Filho, pareceu entender que uma atividade que não fosse a fabril não era o melhor caminho a ser escolhido por “uma raça de alma forte” que “podia produzir muito” e que “queria triunfar”. Ironizando as avaliações positivas e entusiasmadas feitas por vários periódicos, vociferou:

Leitor amigo, vem comigo rugir de entusiasmo... Vem comigo berrar, saltar... Vem comigo rir... Vem comigo estremecer de assombro... Vem assistir aos pretos...Ah! meu bom amigo... eles ainda não compreenderam o valor da sua raça...E procuram ridicularizá-la... Eis porque não aplaudi a companhia negra de revistas.²⁸⁴

O Globo considerou a Companhia Negra de Revistas uma “excentricidade” e, embora tecendo elogios a alguns dos artistas, ressaltou que não reconhecia no espetáculo o caráter de teatro.

Uma excentricidade essa da “Companhia Negra de Revistas”, que sábado estreou, dando enches a que o Rialto estava desabitado. Certo que os diretores dessa iniciativa, Jayme Silva e De Chocolat, não pretendem dar-lhe o cunho de teatro, porque teatro é uma coisa muito séria, mas o fato indiscutível é que proporcionaram à platéia carioca uma noite de curiosidades interessantes.

O jornal podia estar sendo cuidadosamente político ou zelando por seus interesses financeiros, procurando não desagradar a seu público, cujo perfil devia ser o mesmo daquele

²⁸⁴ *A Manhã*. 03-08-1926.

que vinha, todas as noites, “rugindo de entusiasmo” no Rialto. Neste caso, sua real opinião a respeito da troupe podia ser bem próxima da manifestada num artigo reproduzido do *Jornal do Commercio de São Paulo*, assinado por “Paredinho”.

(...) já deve ser notícia velha, aí na Paulicéia, a da existência de uma companhia preta, isto é, de uma companhia de teatro cujos atores e atrizes são o que há de mais retintamente negro. É isto um considerável progresso na arte dramática nacional, dentro da série e da espécie que ela tem realizado. Estudemos (...) o caso singular dessa evolução, embora às vezes dê vontade de mudar o prefixo da palavra e dar-lhe um outro diferente, exatamente invertido do que aí está.²⁸⁵

Contudo, partiram das revistas *O Malho* e *Fon-Fon* e do jornal *A Rua* as críticas mais duras a *De Chocolat* e à *Companhia Negra de Revistas*. Esses periódicos fugiram à avaliação técnica do espetáculo, optando por manifestar preconceito e racismo contra grupos que entendiam ter lugares demarcados na sociedade. Nos textos, aflora o confronto entre parcelas das elites que procuravam manter intacta a hierarquia herdada dos tempos escravistas e segmentos da população que, conhecedores de suas “habilidades”, mostravam não estar dispostos a retornar a antigos lugares na nova ordem. É visível, nas críticas desses jornalistas, o desconforto que provocavam negros *fora do lugar*,² não apenas físico, mas principalmente social e cultural. A ira desses cronistas provavelmente foi reforçada por ter a *Companhia* exaltado manifestações negro-africanas vistas por alguns como bárbaras e primitivas, ainda que tais manifestações fossem consumidas em Paris, modelo praticamente incontestado de civilização para os intelectuais brasileiros daquele período. Era isto, por exemplo, o que externava “Paredinho” em seu artigo, insinuando que o gosto parisiense pela arte negra não era argumento que justificasse o estímulo a grupos como o de *De Chocolat*. Até porque, lembrava ele, em Paris “há também permanentemente funcionando Molière, Racine, Rostand...”.

²⁸⁵ *O Globo* de 20-09-1926. Edição da manhã.

A pré-disposição de alguns jornalistas e periódicos contra a Companhia torna-se óbvia, uma vez que alguns sequer esperaram pela estréia do grupo para lançar suas críticas. Em 10 de julho, 21 dias antes da abertura da temporada de “Tudo Preto”, *O Malho* publicou uma suposta entrevista com o diretor do teatro Rialto. O título já dava idéia do propósito da revista: “O Rialto e sua cabula”²⁸⁶. Na fictícia entrevista, Stamile enumerava suas tentativas de emplacar produções de sucesso em seu teatro, que resultavam infrutíferas, e fala da disposição de inovar nas atrações para atrair todo tipo de público. O “repórter” lhe indaga, então, o que ele fará caso falhe a nova atração?

- Tento o público das cozinhas (...), fecho contrato com o De Chocolat para a estréia, aqui, da Companhia Negra de Revistas!

A “entrevista” prossegue até que o “repórter”, dando-se por satisfeito, considera-a finda e despede-se. O empresário, porém, o retém e solicita um conselho pois,

(...) Ali estava, à espera, um moço que parecia norte-americano, sobraçando um maço de catálogos ilustrados. Propunha-se a instalar, na caixa do Rialto, para uso dos artistas da Companhia Negra de Revistas, “câmaras inodorantes”...
Garantia que, por meio delas, nos Estados Unidos, tirava-se, até, a catinga das baratas²⁸⁷.

O Malho valeu-se de estereótipos que perseguiram sempre os negros, associados a mau cheiro e à animalização. Curioso também que o texto fizesse menção aos Estados Unidos, onde, naquele momento, os espaços para brancos e negros eram segregados, sendo freqüentes linchamentos e queima de negros em locais públicos. Esta, entretanto, não foi a única vez que esta revista fez referências desqualificadoras à troupe teatral, voltando a insistir no estereótipo do odor dos negros. Em segunda hipotética entrevista, a conversa foi montada

²⁸⁶ Os dicionários definem cabula como seita afro-brasileira, cujo advento se registra nos últimos anos do século XIX, na Bahia, aglutinadora de elementos malês, bantos e do espiritismo. Para o pesquisador Ney Lopes, trata-se de um ritmo praticado em candomblés de rito banto. A palavra também pode significar vergonha ou o ato de envergonhar. A grafia cabula, acentuada, significa ainda falta de sorte.

²⁸⁷ “O Rialto e sua cabula”. *O Malho* de 10.07.1926, p. 19, “Theatros”

com De Chocolat. Este, segundo *O Malho*, teria ido à redação queixar-se por não ter a revista feito divulgação de “Tudo Preto”. O texto, inicialmente, traça de forma irônica uma analogia entre a cor do artista e o luto e, em grafia de intenção desmoralizante, refere-se a ele apenas como Dechocolá. Na montagem de “conversa” que se segue, a revista atribui a De Chocolat falas em que este refere-se ao odor dos artistas como um dos atrativos do espetáculo, sugerindo que, caso os jornalistas se interessassem em comparecer à segunda sessão, não deveriam esquecer de levar “máscaras contra os gases asfixantes”.

A segunda sessão é sempre muito mais concorrida que a primeira...Ao começar a primeira, o nosso pessoal veio de casa, tratou-se, tomou suas providências...Ao começar a segunda, dançou, esquentou...e daí em diante, não lhe digo nada!²⁸⁸

A revista *Fon-Fon*, ao contrário de sua concorrente, não lançou mão de entrevistas fantasiosas, mas nem por isso deixou de exibir seu desconforto e inconformismo com a instalação de um grupo de artistas negros em plena Avenida Rio Branco, epicentro do Rio de Janeiro modernista e europeu.

Tratava-se de 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 pulhice da apresentação da troupe. Era preciso realmente que o teatro tivesse descido de nível, entre nós, para que alguém se lembrasse de organizar uma companhia de negros instalando-a em pleno coração da cidade²⁸⁹.

O jornal *A Rua* não circulou em agosto, fazendo menção ao grupo somente a partir de setembro, quando já estava em cartaz o espetáculo “Preto e Branco”, que não obteve sucesso de público. O crítico foi virulento.

Bem depressa [...] se verificou que os pretos do De Chocolat eram a maior blague deste mundo!...Em Paris exibiram-se os pretos artistas; aqui se exibiam os

²⁸⁸ *O Malho* de 21.08.1926, p.18.

²⁸⁹ “Tudo Preto”. *Fon-Fon*. N. 32, de 07.08.1926.

nossos copeiros e as nossas cozinheiras...havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre.

Ora, constatada a palhaçada que o De Chocolate havia imposto ao público, o declínio era certo, a decadência fatal. Hoje, felizmente, a Companhia estrebucha. Graças! Vamos ter de novo, em casa, as nossas cozinheiras... A pilhéria vai acabar. Tinha que ser. Porque, com a troça, a toda uma população, não se podia desejar nada mais impudico. Era, realmente, de causar pena o espetáculo de miséria e desgraciosidade 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 [...] O que se estava praticando era um abuso, a requerer a intervenção da própria polícia. [...] Ali [no palco do Rialto] eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos²⁹⁰.

As opiniões acima registradas evidenciam o quão incômoda foi a existência da Companhia Negra de Revistas, despontando no cenário em momento que o país discutia questão fundamental, como a identidade nacional, dividindo intelectuais em torno do que deveria ser reconhecido como uma cultura brasileira e quais os papéis dos vários segmentos da população em sua constituição. O deboche dos redatores de *O Malho*, manifesto desde a grafia “Dechocolá” como nas hipotéticas e preconceituosas entrevistas; a ira dos críticos da *Fon-Fon* e de *A Rua* são indicadores de confrontos entre culturas e corpos de diferentes sensibilidades e formas de ser. Onde o raivoso cronista da *Fon-Fon* viu “nudez abalando sentimentos estéticos”, o colunista de “Notas Sociaes”, do *Jornal do Brasil*, ao contrário, viu comedimento: “A nudez de estrelas e coristas, aliás bem mais restrita do que a de suas colegas brancas, torna-se menos provocadora (...) o efeito é de estarem cobertas, revestidas de um *maillot*”²⁹¹. Tratava-se, no dizer de um redator deste mesmo jornal, “de não obscurecer as virtudes de um grupo renegado em função de seu pigmento”²⁹², explicitando ambiguidades e confrontos em torno da “questão racial”.

²⁹⁰ *A Rua*. 14.09.1926, “Cenas e Telas”. Apud BARROS, Orlando, op. cit., p.105.

²⁹¹ *Jornal do Brasil* de 06-08-1926. “Notas Sociaes”, p. 11

²⁹² *Jornal do Brasil* de 07-08-1926. “Notas Sociaes”, p. 10.

4- A crise de domésticas *versus* Companhia Negra de Revistas

A insistência de parte da imprensa em apontar o serviço doméstico como o único lugar que os negros deveriam ocupar, revela o temor que provocava uma presença cada vez mais freqüente – e bem sucedida em termos de recepção do público –, de artistas negros no mundo do divertimento da Capital Federal. Estava recente na memória da cidade o sucesso alcançado no início daquele ano de 1926 por uma das integrantes da Companhia Carioca de Burletas, em atuação no Teatro Carlos Gomes. Ex-cozinheira, negra, Ascendina dos Santos²⁹³, cujo nome sequer constava nos cartazes da peça, “eclipsou totalmente o brilho de todas as nossas estrelas”, como reconheceu *O Globo*²⁹⁴, tornando-se a principal atração do espetáculo. Se o sucesso individual de Ascendina, embora de grande repercussão, limitou-se ao público interno, o da Companhia Negra de Revistas parecer ter atravessado as fronteiras do país. Coincidentemente, as críticas negativas ao grupo começaram a tornar-se mais freqüentes e densas exatamente ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros rumores de que um empresário argentino pretendia promover um intercâmbio entre Brasil, Argentina e Uruguai, levando grupos teatrais daqui para lá e vice-versa. Neste mesmo período, começaram a evidenciar-se sinais de desentendimento entre De Chocolat, seu sócio Jayme Silva e outros integrantes da troupe.

Mas continuando com as repercussões da Companhia na imprensa, insinuações de que os artistas da Companhia tinham sua origem no serviço doméstico foram feitas por todos os jornais. Antes mesmo da estréia, a idéia de uma crise de domésticas na Capital Federal passou a ser insistentemente ventilada por alguns jornais. A “troca da cozinha pelo palco”, como

²⁹³ Também nesse caso *O Malho* (13-02-1926) publica uma falsa entrevista com a atriz, em que procura ridicularizá-la, passando a imagem de uma pessoa analfabeta, de falar incorreto, completamente destoante com a idéia de “vida glamourosa” proporcionada pelo mundo do divertimento que a revista procurava passar. Segundo Orlando BARROS, o sucesso obtido por Ascendina levou o empresário Manuel Pinto a oferecer-lhe um contrato vultoso de um conto e quinhentos mil réis. op, cit., p.31-35.

²⁹⁴ Apud BARROS, Orlando, op, cit., p.32.

marcava a cena inicial de “Tudo Preto”, não só explicitou questões em pauta nas relações sócio-raciais de então, como gerou dezenas de crônicas satirizando a idéia de negros serem artistas. A série foi aberta por Menotti Del Picchia, sob o pseudônimo Hélios, no *Correio Paulistano*.

Quando li no jornal o telegrama da “companhia preta” o demônio do “pavor doméstico” entrou em mim. E procurei esconder o jornal, que minha cozinheira sempre lia (...) Saí, tratei de negócios, discuti política (...) Voltei cansado. Faminto fui para a sala de jantar. Nada de aparecer a comida. Estranhei... Fui à cozinha. Vi sobre a mesa o “Diário Popular”... Na despensa encontrei a preta. Estava toda enfeitada, experimentando umas penas de espanador no alto da garofinha.

- Pancrácia, e o jantar?

- Jantá? O sinhô tá loco? O sinhô não vê que eu vô entrá como estrela do Bataclan?²⁹⁵.

Outro jornalista a “brincar” com o tema foi Isaac Vernet. Em longa crônica em *A Manhã*, plena de ironia, atribuiu a De Chocolat o título de “patrício benemérito” por ter, “sem ser governo”, resolvido quatro problemas vitais para a nação:

(...) “dos sem trabalho”, “da raça”, “do carvão” e “do riso” .
 (...) Tendo retirado uma grande quantidade de “cozinheiras” dos nossos lares, proporcionou vagas a muitas “sem trabalho” de raças ditas superiores, que por aí andavam se queixando da concorrência. Conseguiu o milagre de descobrir a fórmula prática e simpática de muita gente boa confessar sem constrangimento – “quem de branco escapa, preto é”. (...) Propaganda das várias utilidades do carvão nacional (...) Obrigou todo mundo, não só rir como até declarar que só ri alto [trocadilho com o nome do teatro].²⁹⁶

As expressões de menosprezo de cronistas e redatores, muitas vezes beirando o mau gosto, permitem aventar que o mundo do divertimento estava sendo encarado seriamente por parcelas do segmento negro. Nele, em função de suas “habilidades”, esperavam “dominar”,

²⁹⁵ *Correio Paulistano* de 22.07.1926, p.6. “Crônica Social”

²⁹⁶ *A Manhã* de 08.08.1926, p.2

como prometiam as “serviçais” de “Tudo Preto”, viabilizando suas vidas de forma a escapar da exclusão que sofriam.

Essa atual companhia de pretos, que ora tanto sucesso logra ali na Avenida Rio Branco, está positivamente ocasionando uma série crise doméstica...ou melhor: agravando essa crise. A crise dos criados. A falta de empregados já era um fato muito grave a resolver pelas donas de casa. Agora, nem falemos!...Porque tudo quanto é preta ou mestiça mais ou menos apresentável resolveu “dar o fora” de cozinheiras, copeiras, arrumadeiras, para ir estudar para artista...

Note-se que o cronista faz menção a “estudar para artista”, referência que pode ser meramente força de expressão ou indicativa de organização visando “formar” atores. Infelizmente, não encontramos nos jornais da época indícios que nos permitam afirmar a existência de uma escola de teatro montada pela Companhia Negra de Revistas. Contudo, os integrantes do grupo ensaiavam permanentemente, sendo possível que De Chocolat admitisse “reservas” para o caso de uma necessidade. Mas, ainda que a Negra de Revistas, a exemplo do que ocorreu com o Teatro Experimental do Negro décadas depois, não tivesse sua própria escola, é certo que havia grêmios amadores. O cronista Luiz Edmundo, já citado, registra em suas memórias a existência de um “grêmio dramático de pretos”, no bairro do Catumbi que representava “peças musicadas com grande sucesso”. Informa ainda que “do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferam pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias, onde se cultiva a arte que foi do Vasques”. O cronista não declina se os “pequeninos palcos” eram ou não de pretos, mas a referência a Vasques permite imaginar que esses amadores cultivassem uma identificação racial ou cultural com o cômico mulato que fizera suas representações nas ruas ou na barraca do Teles, durante as festas do Divino.

As evidências são de que havia uma relativa procura dos negros pelos palcos, motivados, muito possivelmente, por suas habilidades culturais, alguns sucessos individuais e

pela intensa presença nos palcos da Capital Federal, de artistas negros em circuitos Europa-Caribe-Estados Unidos, como já considerado.

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 de cozinheiras.²⁹⁷

A questão de domésticas a pisarem os palcos não era, provavelmente, um problema ao pé da letra, como procuravam alardear os cronistas, mas formas de expressar tensões raciais, incômodos frente às capacidades de artistas e músicos negros, e mesmo de rebeldias negras diante de suas destinações na emergente república. Possivelmente, muitos afro-descendentes estavam presentes nas platéias, como a “babá” flagrada pelo cronista do *Jornal do Brasil*. Mas não resta dúvida que, com ou sem crise de domésticas, a presença de artistas negros desagradava cada vez mais os donos do poder. A vedete Lia Binatti, em turnê por São Paulo com a Companhia Tró-Ló-Ló, em outubro de 1926, compareceu à redação do *Correio Paulistano* para divulgar sua peça, ocasião em que deixou suas impressões sobre o “efeito” que a Companhia Negra de Revistas vinha produzindo nas domésticas.

(...) Eu tinha uma mucama que me acompanha há muito tempo. É uma preta de absoluta confiança. Ora, eu sou leitora assídua do “Correio...” e o Sr. tem publicado retratos de várias estrelas cor de pixe. A minha mucama vendo isso exclamou ufana:

- Agora, sim, chegou o 13 de maio para nós...
E cismou de ser artista. Tornou-se preguiçosa, desatenta, relaxada. Quando eu chegava à casa, de volta do espetáculo ou dos ensaios, ia encontrá-la fazendo caretas diante do espelho ou dançando grotescamente como macaco em loja de louça, num alvoroço de enxúndias. E pinta-se toda fazendo da boca um vasto coração rubro. Quando dá para cantar é uma desgraça. Que desafinação! Ontem, depois de ensaiar o nu no quintal, com grande escândalo da vizinhança, julgou-se completa e abandonou-me.²⁹⁸

²⁹⁷ *Jornal do Brasil*, 11.04.1926. “Crônica”. Apud GOMES, Tiago de Melo, op. cit., p.329.

²⁹⁸ Apud BARROS, Orlando, op. cit., p.147 e 148. É possível que o autor da reportagem tenha imprimido sua visão ao texto. Até onde se sabe, porém, a reportagem não foi contestada pela vedete..

A entrevista de Lia Binatti, ainda que o redator possa ter “carregado” na redação, revela rupturas em relações que, na visão de alguns, deveriam continuar a obedecer hierarquias. Pelo teor da entrevista, é possível perceber o estranhamento que provocava a mudança de atitude de negros até então de “absoluta confiança”, ficando explícito o temor pela falta de controle sobre grupos que estavam tomando em suas mãos as rédeas de sua liberdade, “abandonando” modos de vida que não haviam escolhido, ocupando lugares para além daqueles que lhe haviam sido determinados, sobretudo quando estes grupos demonstravam um amplo domínio de uma atividade emergente, que, como demonstrou o tempo, viria a ocupar um papel preponderante na vida cotidiana das cidades.

5 - De como foi o “bota-abaixo” da Companhia Negra de Revistas

As críticas negativas de parte da imprensa à Companhia Negra de Revistas não pareceram influenciar o público, já que durante toda a temporada o Rialto permaneceu com casa lotada, a ponto de um cronista do *Jornal do Brasil* indagar

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 a gente?... A voz de Cristal de Bidu Sayão?... O prado suntuoso do Jockey-Club?... Ba-ta-clan?... Alguma fita de estrondo?... As conferência 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 do Rialto.

Salas transbordantes. Um auditório que aplaude [...] um ambiente de franca simpatia (...) ²⁹⁹

O sucesso alcançado pelo grupo chegou rapidamente a outras cidades, que mostraram-se interessadas em receber a Companhia. Após a segunda temporada de “Tudo Preto” no Rialto, em substituição a “Preto e Branco”, a troupe iniciou uma turnê que a levou

²⁹⁹ *Jornal do Brasil*. 06-08-1926, “Notas Sociaes”

a seis estados e a mais de 30 cidades. A primeira delas foi Niterói, de onde, após uma série de apresentações, os artistas embarcaram para São Paulo. Antes disso, porém, chegou ao Rio de Janeiro, em final de agosto, o crítico teatral portenho José Quaratino, interessado “vivamente na aproximação intelectual argentino-brasileira”. Era exatamente por meio do teatro que Quaratino pretendia iniciar esta aproximação.

Na bagagem, trouxe diversas obras do teatro argentino para serem traduzidas e representadas no Brasil e era sua intenção, no retorno, levar autores brasileiros para a Argentina. Estava ainda nos planos do crítico portenho promover a visita de companhias argentinas ao Brasil e vice-versa. Interessava-se, sobretudo, por aquelas “que exibam, de preferência, o repertório nacional”, já que na Argentina as platéias preferiam “as peças ligeiras, risonhas e que fotografam os ambientes e os tipos locais”. O jornal *A Noite*³⁰⁰, que publicou a entrevista, não informou se o portenho declinou as companhias escolhidas, mas não se pode descartar a idéia que a *Negra de Revistas*, pelos critérios apontados pelo crítico, estivesse na lista. Na fictícia entrevista com *De Chocolat*, em que fez alusão ao cheiro dos artistas, *O Malho*, obviamente com ironia, fez menção a convites recebidos pelo grupo para apresentações na Argentina e também em Portugal.

Este porém, não parecia ser assunto que ocupasse o grupo no mês de agosto, às voltas com as apresentações de “Tudo Preto” e os ensaios simultâneos de “Preto e Branco”. Nesta peça, como o próprio nome já indica, foram introduzidos artistas brancos, diferentemente de “Tudo Preto” onde apenas um branco fazia o papel de um português. Numa carta escrita posteriormente, *De Chocolat* insinua que a idéia partiu unicamente do “afobado” sócio Jayme Silva. Que razões teriam levado Jayme Silva a alterar a composição de um grupo que vinha obtendo tanto sucesso?. Não se pode afirmar com certeza, mas muito possivelmente a esta altura alguns setores viessem fazendo pressão sobre o grupo - tal como ocorreu mais tarde

³⁰⁰ *A Noite* de 27-08-1926, “Da Platéia”.

para impedir que a Companhia Negra de Revistas deixasse o Brasil – descontentes com a vinculação, cada vez mais freqüente, entre manifestações negras e a idéia de uma cultura nacional. As duras críticas de periódicos como *A Rua* e *Fon-Fon* revelam que o sucesso da Companhia passara a incomodar. Esta idéia é reforçada quando se sabe que *A Rua*, antes de partir para os ataques, havia elogiado o grupo. Deve-se destacar que De Chocolat – único alvo das críticas, que sempre “isentavam” Jayme Silva - não recebeu passivamente os ataques do jornal, endereçando carta a um periódico concorrente na qual insinuava extorsão, ao alegar que só poderia aceitar “*mordidas* de, no máximo, 10\$000 por cabeça”³⁰¹.

O quadro de desentendimento entre os dois, que levaria ao rompimento da sociedade, provavelmente foi agravado pelo fracasso de “Preto e Branco”. A iminência da perda de tão valiosa fonte de recursos parece ter falado mais alto a Jayme Silva. Diante do fracasso do misto “Preto e Branco”, “Tudo Preto” voltou à cena, enquanto De Chocolat redigia, em parceria com Pacheco Filho, uma nova revista, o “Carvão Nacional”. Temos, em torno desta peça, contudo, evidências de novas tensões e também de negociações. Na carta escrita posteriormente para rebater acusações de Pacheco Filho, que alegava ser o único autor do texto e de ter cedido a parceria “apenas para certos efeitos”, De Chocolat argumentava que o primeiro nome escolhido para a revista foi “Ainda mais preto”, mudado depois para “Carvão Nacional”. Ele não detalha o porquê da mudança, mas pode-se imaginar que tenha decorrido da necessidade de não acirrar ainda mais os ânimos, por parte da imprensa contrária à presença da Companhia nos palcos cariocas.

Fosse ou não decorrente de pressões externas, o fato é que a relação entre artistas e direção da troupe deteriorou-se. No final de setembro, a atriz Dalva Espíndola tornou pública, em carta ao jornal *A Manhã*, sua decisão de deixar o elenco em função “[d]o que vai em desorganização naquela companhia”³⁰². Deduz-se que a “desorganização” fosse

³⁰¹ Apud Barros, Orlando, op, cit, p.107.

³⁰² *A Manhã* de 29-09-1926.

provocada por Jayme Silva, uma vez que Dalva Espíndola voltou a trabalhar com De Chocolat quando este montou sua segunda troupe. Quando a Companhia Negra de Revistas chegou a São Paulo, “desembarcando do segundo noturno na Estação da Luz”, depois de passar por Campos, no interior do Estado do Rio, a sociedade entre Jayme Silva e De Chocolat chegara ao fim.

Entre o encerramento das apresentações no Coliseu de Niterói e a estréia do grupo na capital paulista, De Chocolat formou uma nova companhia, a Bataclan Preta, para a qual levou o músico Pixinguinha e artistas como Dalva Espíndola, Índia do Brasil, Jandira Aymoré, além de contratar outros como Déo Costa (a nova estrela do grupo) e Ascendina dos Santos. Inicialmente, os jornais anunciaram a estréia da “segunda tentativa do criador do teatro negro” para outubro, num teatro da Capital Federal. A peça de estréia seria “Carvão Nacional”, o que acabou não ocorrendo em função do desentendimento com Pacheco Filho. Em explícita concorrência com seu ex-sócio e mostrando ser homem bem articulado, De Chocolat fechou com um empresário paulista, trocando o Rio por São Paulo como local de estréia da sua nova companhia.

Assim, a Companhia Negra de Revistas, agora sob o comando somente de Jayme Silva, e a Companhia Bataclan Preta apresentaram-se para os paulistanos quase ao mesmo tempo. A Negra de Revista levava alguns corpos de vantagem sobre a Bataclan: o pioneirismo e o sucesso alcançado na Capital Federal, além da contratação de um garoto de 11 anos, apontado como “verdadeiro fenômeno de precocidade” pelos jornais, chamado de Othelo ou Pequeno Othelo³⁰³. De Chocolat tinha a seu favor a “paternidade” da criação do teatro negro no Brasil, como a ele costumavam referir-se os jornais, e o apelo sexual em torno da “Vênus de Jambo” Déo Costa, “a estrela escultural” da Bataclan. A Companhia Negra de Revistas estreou “Tudo Preto” no Teatro Apolo no dia 20 de outubro, enquanto a

³⁰³ O adjetivo Grande seria adotado mais tarde, quando trabalhava na companhia de Jardel Jércolis.

Companhia Bataclan Preta subiu à cena em 11 de novembro, no Teatro Santa Helena, com a revista “Penumbra”, de autoria de De Chocolat e Lamartine Babo. Ambas as temporadas foram precedidas por intensa propaganda nos jornais, muitas vezes com anúncios das duas dividindo uma mesma página. Antes de sair do Rio com seu novo grupo, De Chocolat tentou uma cartada definitiva contra seu ex-sócio: obteve na 3.ª Pretoria Civil do Rio de Janeiro um interdito proibitório impedindo Jayme Silva de exhibir “Tudo Preto,” peça que era de sua autoria. Jayme Silva, contudo, burlou a proibição alterando o nome da revista para “Tudo Negro” e promovendo alterações em alguns quadros.

A receptividade dos jornais seguiu a mesma linha da maioria dos periódicos cariocas, ora elogiando os números de canto e dança, ora afirmando apenas tratar-se de imitação do teatro parisiense, ora desancando, embora distante da virulência dos ataques de *A Rua* e *Fon-Fon*. O que se repetiu em terras paulistanas foi o sucesso do grupo, que ao longo da temporada passou por três teatros em bairros diferentes da cidade, sempre com as sessões lotadas. Mas em São Paulo, diferentemente do Rio de Janeiro, havia uma imprensa militante que, embora muitas vezes pautadas por valores do mundo branco, empenhou-se no reconhecimento do africano e seus descendentes, procurando “demonstrar a capacidade intelectual dos negros manifestada em todos os ramos de atividade”, como afirmava um artigo de uma das edições de março daquele ano de 1926. Realmente, os jornais da imprensa negra paulista viram na chegada dos artistas negros um acontecimento de suma importância para a luta que travavam.

Nós, paulistanos e paulistas, brasileiros sensatos, hoje mais que nunca estamos satisfeitos. Um fato importantíssimo vem concorrer com a desejada ansiedade de longos meses em expectativa é o da estréia da Companhia Negra de Revista, no Apolo. Para lá nos dirigimos, aplaudimos com veemência, entusiasmo os nossos patrícios, nesse espetáculo inédito e de tantas excentricidades; os nossos artistas foram merecedores, portanto é de justiça mais uma vez expressar de coração os *nossos francos aplausos a Jaime Silva, o grande*

organizador desse conjunto, e o artista patricio De Chocolat.

Temos, pois, a nossa consagração e portanto é mister labutarmos sempre com ânimo forte para que se alimente o nosso progresso. A época é nossa, conforme afirmações inúmeras; essa novidade teatral surgiu na Cidade-Luz – Paris, com Josephine Baker, hoje entre nós brasileiros está se celebrizando; todos nós devemos, de bom grado, ir aplaudir os patricios que com ardor e boa vontade estão labutando encorajosamente para o complemento de nossas glórias.³⁰⁴

Contudo, o tratamento dispensado pelos jornais negros à Companhia Negra de Revistas e à Companhia Bataclan Preta foi desigual. Entre 20 de outubro, quando estreou, e 8 de novembro, quando embarcou cenários e artistas rumo a Santos para nova tournée, a Companhia Negra de Revistas obteve da imprensa militante uma ampla e destacada acolhida além de seguidas homenagens, enquanto De Chocolat e a Bataclan Preta obtiveram pequenos espaços. Deve-se considerar a expectativa gerada pela troupe que havia mobilizado o Rio de Janeiro por mais de dois meses, esgotando a lotação do Rialto, mas o texto do *Clarim* revela que, para os jornalistas negros paulistanos, o mérito pela criação do grupo era do cenógrafo português. O jornal cita De Chocolat na condição de mero coadjuvante e sequer faz menção à ruptura entre o cançonetista baiano, àquela altura prestes a estrear na cidade com sua nova empreitada, e o cenógrafo. Com a ampla publicidade sobre as duas companhias nos jornais comerciais da cidade, fica difícil acreditar que os jornalistas militantes não tivessem tomado conhecimento da defecção.

Na edição de 14 de novembro, data posterior, portanto, à estréia da Bataclan Preta, o jornal voltou a dedicar toda a primeira página à companhia de Jayme Silva. O cenógrafo, a propósito, enquanto esteve em São Paulo foi alvo de uma série de homenagens, entre as quais a do Centro Cívico Palmares e do Centro Humanista 13 de Maio, com direito à presença e discursos de líderes negros, como Benedito Florêncio, em cena aberta. De Chocolat e a

³⁰⁴ Clarim da Alvorada de 24-10-1926. Grifos nossos.

Bataclan, por sua vez, foram “brindados” com notas pequenas não superiores a dez linhas. A temporada de 11 a 25 de novembro, embora com casa cheia e avaliações até certo ponto positivas por parte da imprensa, enfrentou diversos obstáculos. Poucos dias após o início das apresentações, a estrela e sócia Déo Costa, a “Vênus de Jambo”, abandonou o grupo, comunicando sua decisão ao público através de nota nos jornais. Enquanto Jayme Silva percorria o interior do estado com grande sucesso, “a segunda tentativa” de De Chocolat não teve fôlego para sobreviver à curta temporada paulista, encerrando ali sua breve existência. O múltiplo artista voltaria à carga ainda algumas outras vezes, voltando a afirmar-se como criador e produtor de sucesso a partir de 1936, com o espetáculo “Casa de Caboclo”, montado em parceria com Duque, o professor de maxixe com quem convivera em Paris.

Se a Bataclan Preta fracassou, a Companhia Negra de Revistas cumpriu um ciclo de quase um ano de sucesso, apresentando-se em diversos estados e cidades, sempre despertando paixões e polêmicas. Mas o sucesso que tanto a tornou conhecida pode, indiretamente, ter contribuído para seu fim. Enquanto a Companhia prosseguia em sua turnê, voltaram a surgir nos jornais informações sobre uma futura apresentação do grupo na Argentina. Estes comentários, divulgados a partir de jornais da Capital Federal, tornaram-se mais intensos sobretudo quando o grupo cumpria temporada em Porto Alegre. Não é de todo improvável que a troupe aproveitasse a viagem para atravessar a fronteira, concretizando, enfim, o “intercâmbio cultural” que trouxera ao Brasil meses antes o crítico teatral Quaratino, interessado em agradar o gosto portenho “por ambientes e tipos locais”.

As reações, mais uma vez, não tardaram. “Não é o caso dos poderes públicos, principalmente do Ministério das Relações Exteriores evitar essa propaganda do nosso país e, logo onde, na República vizinha e amiga?”, indagou *A Máscara*³⁰⁵. O argumento da revista, diga-se de passagem, nada tinha de original. Quatro anos antes, em 1922, quando do

³⁰⁵ Apude Barros, Orlando, op, cit. P. 230.

embarque do conjunto “Os Oito Batutas” para Paris, os jornais deram voz a queixas de teor muito semelhante. Talvez para o jornalista de *A Máscara* a questão dessa vez apresentasse maiores riscos. Vale lembrar que a “República vizinha e amiga” costumava dispensar o tratamento de “macaquitos” aos brasileiros, havendo registros de “incidentes raciais” com jogadores do Brasil.

Contudo, não houve necessidade da intervenção do Ministério das Relações Exteriores. A questão foi resolvida em instâncias bem mais abaixo, mas nem por isso com menor poder de persuasão sobre o cenógrafo Jayme Silva. Na reunião de 5 de julho do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais-SBAT, comandada pelo escritor e revistógrafo Bastos Tigre, a suposta apresentação da trupe negra além fronteira foi colocada em pauta, cuja ata registrou.

O Sr. Bastos Tigre participa que, chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros de nossa civilização.³⁰⁶

Além de ameaçar, Bastos Tigres também formou uma comissão de homens de teatro para abordar Jayme Silva. “Marques Porto e Aarão Reis estavam mesmo autorizados a fazer ameaças em nome da Sociedade, com instruções claras e precisas em relação à desistência”, conta-nos Barros. Jayme Silva, ou porque a Companhia Negra de Revistas não mais lhe interessasse, ou porque o argumento de seus pares fora realmente convincente, não parece ter criado dificuldades à comissão, posto que a ata da reunião do dia 12 da SBAT registra a “solução feliz do caso.

O Sr. Marques Porto comunica ter tido feliz solução o caso da excursão da Companhia Negra de Revistas, ao estrangeiro, que não mais se realizará, segundo a promessa do Sr. Jayme Silva, um dos empresários da mesma.

³⁰⁶ Apud Barros, Orlando, op, cit., p. 230.

A partir do final da temporada gaúcha, a Companhia Negra de Revistas desapareceu do noticiário dos jornais. Tudo leva a crer que a pioneira troupe teatral, que mobilizou platéias da Capital Federal, incluindo vários intelectuais de renome, tenha sido desfeita após a pressão dos diretores da SBAT. Apesar do final melancólico, o grupo criado por De Chocolat transmitiu seu recado, ampliando para um público heterogêneo racial e socialmente, um debate sobre identidade e cultura nacional, que não visava contemplar toda a nação.

SAINDO DE CENA

Não cabe atribuir à Companhia Negra de Revistas o pioneirismo de introduzir negros nos palcos brasileiros. Registros dessas atuações datam do Brasil Colônia. Viajantes estrangeiros como Von Martius e Bougainville relatam a existência de elencos formados unicamente por escravos ou pretos forros e mulatos³⁰⁷. O alemão Von Martius, ao visitar o Teatro São João na Bahia, em 1818, observou que “nesse teatro trabalham, principalmente, artistas de cor. Os brancos só raramente em papéis de personagens estrangeiras”. Antes, em 1767, Bougainville apontava a existência de uma companhia de mulatos na Casa da Ópera do Rio de Janeiro. Os registros acerca da encenação de *Tamerlão na Pérsia*, em 1790, em Cuiabá, destacam a participação apenas de “crioulos” e a atuação do recém-liberto Vitoriano, “talvez inimitável neste teatro”.³⁰⁸

Alguns estudiosos atribuem a presença maciça de pretos e mulatos em teatros da colônia e do Império à desvalorização da atividade artística naquele período, encarada como profissão desprezível. Não há como negar o desprestígio que cercava a atividade da representação, mas há que se destacar que estes estudiosos deixaram de considerar, em suas avaliações, o teatro e a teatralidade como expressão maior de culturas de matrizes orais. Africanos e seus descendentes, ainda que colocados em cena por conta de subalternidade de uma atividade, valeram-se da arte não só como meio de comunicação, mas também como forma de reatualizar viveres africanos em terras brasileiras.

³⁰⁷ Apud MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962, pp. 20-30, e PRADO, Décio de Almeida. História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp. 23, 26, 27.

³⁰⁸ Mais sobre a representação de negros pode ser encontrado em Jose Galante de Souza. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968; Mucio da Paixão. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936; Décio de Almeida Prado. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999 e em Raymond Sayers. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Cruzeiro, 1958.

A Companhia Negra de Revista não introduziu pioneiramente negros nos palcos, mas pela primeira vez eles se apresentaram comercialmente em conjunto, com companhia própria, abordando temas que afetavam diretamente segmentos negros da população nas décadas imediatas ao pós-abolição. Através dos textos encenados pelo grupo pode-se afirmar que artistas negros populares utilizaram-se de um dos maiores meios de diversão da época, como foi o teatro de revista, para alargar o debate de temas que só alguns anos mais tarde vieram a ser objeto de discussões por parte da intelectualidade. Este debate, para o qual se valeram da sátira, do humor, do improviso, enfim de meios que “atendiam à mentalidade do nosso povo”, como observou Lima Barreto, ocorreu paralelamente ao embate travado por parcelas da sociedade letrada em torno da imposição de um teatro de tese, visando disciplinar platéias “incivilizadas”.

“Tudo Preto” e “Preto e Branco” possibilitam apreender que camadas populares tinham sua própria leitura e percepção da “cara” e “modos” que o país deveria ter, e que esta era bem diferente da feição e hábitos europeus que uma política de mestiçagem eugênica, baseada na importação massiva de europeus, procurou impor. É inegável que esses pioneiros, através dos seus espetáculos, dialogaram com a sociedade, tornando inviável recuos em relação à presença das culturas negras entre nós. Daí, entendermos as posteriores afirmações e generalizações de uma cultura vinda do meio negro, que acabaria por “inventar”³⁰⁹ uma identidade carioca e, a partir dos anos 30, seria identificada como representação do nacional.

A presença, atuação e sucesso da Companhia Negra de Revistas indica que grupos da população colocados à margem por uma República elitista não ficaram apáticos procurando, a seu modo, meios de inserção. O “apagamento” da Companhia Negra de Revista, ocorrido fora do palco, revela o incomodo que grupos negros provocaram na sociedade das letras. Revela ainda a forma de agir nas sombras, adotada por uma imprensa a serviço de uma elite

³⁰⁹ A idéia de “invenção” de uma identidade carioca – caracterizada pela malemolência, musicalidade, humor e espírito de improvisação – pela qual ainda hoje o Brasil é reconhecido no exterior, é uma constante nos trabalhos gerados pelo núcleo de pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa.

que, mesmo apos o fim da escravidão, continuou a pensar nos moldes senhoriais, arquitetando uma sociedade hierárquica e violentamente excludente.

Neste trabalho procurei evidenciar fazeres e ações de camadas negras da população entre o final do século XIX e primeiras décadas do XX, ainda pouco estudadas pelo meio acadêmico, revelando o fascínio que manifestações negras exerceram sobre a sociedade da Capital Federal e a ambigüidade com que essas manifestações foram tratadas na Primeira República. Como registrou Prudente de Moraes Neto, na *Revista do Brasil* em 1926, “os negros dessa Companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor”³¹⁰. Sua marginalização da historia, inclusive por intelectuais negros, odebeceu a visões que dividiam a cultura entre alta e baixa, desprezando formas de fazer politica que não fossem as institucionais.

³¹⁰ Apud CABRAL, Sérgio, op, cit., p.109

FONTES DOCUMENTAIS**Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**

Peças Teatrais – Arquivos da 2ª Delegacia Auxiliar de Polícia

À maneira de Pirandello, de Aníbal Pacheco, Benjamim Fineberg e Celestino Silveira

Ai...Sabina (ou Estrela Negra), de J. Souza.

Amendoim Torrado, de Luiz Peixoto.

Caboclo de raça, de Olímpio Nogueira

Cachez-ça, de Roger Ferreol e Max Eddy.

Café com leite, de Freyre Junior.

Dr. Jacarandá, de Luiz Palmerim e Rui Chianca.

Mãe Preta.

Me leva meu bem!, de Pacheco Filho e Joraci Camargo.

O Africano, de Luiz Rocha.

O preto que tinha a alma branca, de Ciro Ribeiro.

O preto que tinha a roupa branca, de Raul Olimecha.

O Globo, de Wladimiro di Roma.

Olha o papão, de Wladimiro di Roma.

Os pescadores de dotes, de Wladimiro di Roma.

Preto e Branco, de Wladimiro di Roma.

Pretas e fitas, de Arlequim.

Rataplan, de Antonio Flores.

Rio-São Paulo.

Rio-Paris, de Gêisa Bôscoli e Paulo Magalhães.

Tudo Preto, de De Chocolat

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Códices

- 41- 4- 6 – Demolições (1902-1907)
- 42- 3- 17 – Diversões Públicas
- 42- 3- 25 – Vários assuntos
- 43- 3- 37 – Avenida Central
- 40- 3- 78 – Capoeiras (pretos africanos)
- 42- 4- 48 – Empresas de Teatro (1900-1902)
- 49- 3- 12 – Registro de bilhares e hospedagens
- 50- 2- 64 – Teatros (Postura municipal)
- 50- 2- 65 – Teatro Nacional
- 50- 2- 68 – Concertos populares
- 50- 2- 70 – Teatro de verão
- 50- 2- 71 – Diversos teatros

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Mário de Andrade (SP), Arquivo do Estado de São Paulo

Periódicos

- A Manhã*, 1926, 1957.
- Correio da Manhã*, 1926, 1957
- Folha da Manhã*, 1926, 1930.
- O Globo*, 1926, 1957.
- Jornal do Brasil*, 1926, 1957.
- A Noite*, 1926, 1957.
- Gazeta de Notícias*, 1926.
- O Paiz*, 1926.
- Correio Paulistano*, 1926, 1930.
- O Estado de São Paulo*, 1926, 1930
- O Malho*, 1926.

Fon-Fon, 1926.

Careta, 1926.

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)

Imprensa negra

O Clarim da Alvorada, 1926

O Getulino, 1926

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Martha. *O Império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. “Vida privada e ordem privada no Império”. In ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, V. 2, pp. 11-93.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. Corpos negros desafiando verdades. In: BUENO, Maria Lúcia, CASTRO, Ana Lúcia de (Orgs). *Corpo território da Cultura*. São Paulo: Anablume, 2005, pp.28-66.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa. In: LOPES, Antonio Herculano (Org). *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. Prefácio.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites*. São Paulo, Anablume, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARBOSA, Muryatan Santana. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Sociologia-USP. São Paulo, 2004.
- BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana de Lima Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRETAS, Marcos Luís. “A polícia das culturas”. In LOPES, A, Herculano (Org.). *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1977.
- CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. *A luta contra a apatia. Estudo sobre a instituição do movimento negro anti-racista na cidade de São Paulo (1915-1931)*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica-PUC-SP, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano: 1 artes de fazer*. Tradução por Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. Medo branco de almas negras: escravos libertos e republicanos na cidade do Rio de Janeiro. In Revista Brasileira de História. São Paulo, mar/ago 1988, v8, n.116, pp. 83-105.
- _____. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- COSTA, Ângela Marques da. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 – (Virando séculos)
- COSTA, Haroldo. O negro nas artes cênicas.
- COSTA, Luiz Edmundo. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Imprensa Nacional, 1938, 3 Vols.
- CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em Papel e Tinta: periodismo e vida urbana (1890-1915)*. São Paulo: EDUC; Fapesp, 2000.
- CUNHA, Maria Clementina. *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIAS, M. Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. – 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea*. Projeto História, São Paulo, nº 0, 1981, pp. 223-258
- DIOGO, Márcia Cezar. “O moderno em revista na cidade do Rio de Janeiro”, In: CHALHOUB, Sidney, NEVES, Margarida de Souza, PEREIRA, Leonardo de Miranda (Orgs). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2005.
- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979, v.2.
- Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, 1986.
- FONSECA, Dagoberto José. *A piada: discurso sutil da exclusão. Um estudo do risível no racismo à brasileira*. Dissertação de Mestrado, Programa de Ciências Sociais. PUC-SP, 1994.
- GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Univ. Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Tiago Melo. *Um espelho no palco*. Campinas: ed. da Unicamp, 2004.
- HALL, Stuart. Raça, cultura e Comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais. Tradução por Helen Hughes e Yara Khoury, 1996, p. 3, mimeo.
- _____. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (Org). Tradução por Adelaine Resende...et all. B. Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século. Cidade e Cultura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- JOHNSON, Richard. “O que é, afinal, Estudos Culturais?”. In SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 20.
- KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro. 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- LINEBAUGH, Peter. “Todas as montanhas atlânticas estremeceram”. *Revista Brasileira de História*, 6, 1984, pp.7-45.
- LOPES, Antonio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In LOPES, Antonio Herculano (Org). *Entre Europa e África. A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp. 13-32.

- LUSTOSA, Isabel. Comentário aos capítulos 1, 2 e 3. In LOPES, Antonio Herculano (Org). *Entre Europa e África. A invenção do Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp.95-98.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARZANO, Andréa. *Scenas cômicas. Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 1990.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1999.
- MOURA, Clóvis. Organizações negras. In SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira (Orgs). *São Paulo: O povo em movimento*. Petrópolis. Vozes: Cebrap, 1980, pp 143-175.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- _____. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp,113-154.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Negro Brasileiro no Festac 77: uma notável ausência. *Revista Thoth*, nº 4, janeiro-abril (1998), pp 211-224.
- NEVES, Margarida de Souza. *A ordem é o progresso: O Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991 (História em documentos).
- Nosso Século. São Paulo: Abril Cultural, 1980, Vol.I.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, 4 Vol.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *As barricadas da saúde: vacina e protesto popular no Rio de Janeiro da Primeira República*. 1.a ed., São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.
- PINTO, L. A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *Historia Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- REIS, João José. “Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX”. In CUNHA, Maria Clementina (Org.). *Carnavais e outras frestas. Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECEULT, 2002.
- RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

- ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro. 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. O herói humilde. O herói e o teatro popular. Revista Civilização Brasileira – Caderno especial 2. Teatro e Realidade Brasileira. Ano IV, Julho 1968.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, Joel Rufino dos. O negro no Rio pós-abolição: marginalização e patrimônio cultural. Estudos Afro-Asiáticos, n.15, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. Tradução por Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____. O espetáculo das raças – Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira Republica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEYFERTH, Giralda. A Antropologia e a teoria do branqueamento da raça no Brasil: A tese de João Batista Lacerda. In Caderno de textos do Fórum Iniciativas Negras. Centro de Estudos Afro-Brasileiros-UCAM, 2002.
- SILVA, Luiz. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Souza e de Lima Barreto*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 2005.
- SILVA, Marília Trindade Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. *Filho de ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa(Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850-1890*. Rio de Janeiro: Arquivo Municipal, 1994.
- _____. “Festa e violência: os capoeiras e as festas populares na Corte do Rio de Janeiro (1809-1890)”. In CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org) *Carnavais e outras frestas. Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECEULT, 2002.
- SOARES, L. A. Alves. *A sociologia crítica de Guerreiro Ramos: Um estudo sobre um sociólogo polêmico*. Rio de Janeiro: Copy & Arte, 1.a ed., 1993.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002, (Bahia: Prosa e poesia).
- SOIHET, Rachel. A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. Festa da Penha: resistência e interpenetração cultural (1890-1920). In CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org) *Carnavais e outras frestas. Ensaios de História Social da Cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECEULT, 2002.
- SOUZA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- TINHORÃO, José Ramos. “Circo brasileiro: o local no universal”. IN LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, pp. 193-214.
- VAINER, Carlos. Estado e raça no Brasil. Notas exploratórias. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº.18, 1990, pp.103-118.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Que cara tem o Brasil?: culturas e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- _____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1991.
- _____. *Não adianta chorar – Teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Ed. Da Unicamp, 1996.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, Rd. UFRJ, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.