

Orlando de Barros

**A COMPANHIA
NEGRA
DE REVISTAS CONTRA
OS FOROS DA
CIVILIZAÇÃO**

No contexto da modernização do teatro de revista dos anos 1920, o aparecimento de companhias negras, no Rio de Janeiro, mobiliza público, imprensa e artistas. Ao expor-se no palco, o artista negro constitui-se num problema, agredindo princípios civilizadores dominantes. Mas desvela políticas raciais vigentes e preconceitos racistas na sociedade brasileira.

No final dos anos 1920 o teatro musical, especialmente o gênero “revista”, era uma das formas de entretenimento das mais populares nas principais cidades brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro. Ainda assim, o que dominava o meio teatral naquele momento era o desânimo geral, em virtude de uma crise que já se delongava, com diminuição crescente de público e de rendas, que não dava sinais de passar. O que a motivava era a consolidação do sistema cinematográfico, uma vez que o cinema se constituía em diversão preferida das massas, graças à sólida aliança entre os exibidores brasileiros e as companhias distribuidoras norte-americanas, não fosse também por ser um divertimento mais barato.

A “revista de ano” havia nascido antes do cinema, amadurecera enquanto este ainda estava em seus primórdios mas, com a fixação da linguagem cinematográfica e com a melhoria das condições técnicas das salas de projeção os frequentadores não se demoraram a trocar gradativamente o teatro pelo cinema, configurando-se numa crise do teatro, paulatinamente agravada pelo desenvolvimento contínuo do complexo de produção e distribuição dos filmes. Entretanto continuava a resistir o teatro musical, mercê das falas em língua nacional e da música sem intermediação de aparelhos, não obstante a ameaça que vinha dos sucessivos anúncios do advento iminente do filme sonoro. Procurando inovar, a revista logrou ainda uma sobrevida de mais um quarto de século. No processo, ocorreu mesmo, às vezes, uma recuperação transitória de público, quando este encontrava espetáculos bem produzidos, atraentes e diferentes, graças à capacidade de reação de um gênero que tinha muito de próprio, e que se constituía numa variante personalíssima da metalinguagem teatral.

A reação modernizadora para a conservação do público tornou-se particularmente forte depois da Primeira Guerra Mundial nos teatros de revistas do Rio de Janeiro, onde se faziam tentativas desesperadas em busca de novidades de todos os tipos, incorporando uma grande varie-

dade de experimentos, tornando as montagens mais ágeis e feéricas, mais bem produzidas, mais “técnicas” e deslumbrantes em todos os aspectos, com uma organização quase industrial, em que o improvisado, a falta de disciplina dos atores e o pouco rigor na seleção das coristas e vedetes, conforme a nova estética da nudez do “teatro plástico”, não poderiam mais ter continuidade. Agora, os exercícios infundáveis da coreografia, a importação de maquinário, o advento das cortinas de fumaça, as apoteoses deslumbrantes, a obrigatoriedade da iluminação sofisticada e os experimentos “modernos” e mesmo “futuristas” em matéria de cenários e figurinos convergiam para uma ampla operação de salvamento da revista. Ao mesmo tempo, a ênfase do texto – tão relevante no tempo de Artur Azevedo – substituída pelos aspectos espetaculosos, pela busca de novidades, pelo bizarro, o exótico e o inédito. Estas características foram reforçadas pelas visitas de companhias estrangeiras, como a espanhola *Velasco* e a francesa *Ba-Ta-Clan*. Esta última, dirigida por Mme. Rasimi e que tinha como estrela a célebre Mistinguett, esteve no Brasil por ocasião do Centenário de Independência, em 1922, voltando em 24 e 26, e foi uma provocadora de intensas mudanças no teatro musical brasileiro, invocando sempre a busca incessante de espetáculos curiosos.

Nestas circunstâncias surgiu no Rio de Janeiro a Companhia Negra de Revistas que, entre 1926 e 27, eletrizou a crítica e o público, encenando algumas peças, também apresentadas em São Paulo, Minas Gerais e em outros estados onde a companhia excursionou, em todos os lugares provocando polêmicas e debates, às vezes sob a forma de furibundos ataques de cunho racista. Aliás, desde a primeira notícia estampada na imprensa já se observa o ranço preconceituoso, e a devemos ao colunista Mário Nunes que, em fevereiro de 1926, em *O Malho*, assim se refere a um propalado recrutamento de artistas negros: “Precisam-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”. A cruel pilhéria traduzia, de certo modo, a situação do negro no teatro carioca em sua trajetória histórica, desde o fim do século 19 até aquele momento.

Com efeito, muitos artistas negros ou mulatos atuavam ativamente nas numerosas bandas e conjuntos da capital desde, pelo menos, a Proclamação da República, e foram gradativamente aproveitados no sistema organizado de espetáculos que se desenvolveu consideravelmente no Rio de Janeiro ao começar o século novo, em seguida ao revigoramento da capital federal pela reforma urbana de Pereira Passos. Muitos desses artistas lograram reconhecimento, às vezes amparados pela maior difusão dos espetáculos populares, na aurora da cultura de massa, participando do mercado das partituras, dos primeiros filmetes e fonogramas, como Baiano, Cadete, a dupla Os Geraldos, Patápio Silva, Eduardo das Neves, Benjamim de Oliveira e ainda outros, época em que Pixinguinha, o mais talentoso dentre eles, se profissionalizou, tocando flauta no *La Concha*, em 1912.

Tempo do gramofone e do cinematógrafo, das bandas de música e dos conjuntos de chorões, bem como dos espetáculos de variedade nos teatrinhos ao ar livre e nas cervejarias, e nem menos das abundantes revistas de teatro, seria de esperar que os negros ganhassem espaço profissional, com melhor aproveitamento da cultura afro-brasileira como elemento de espetáculo, tão fortes eram seus componentes de expressão, ainda mais que uma parte importante do substrato cultural e étnico do país era de proveniência africana. No fim da *Belle Époque* o Rio de Janeiro alcançava o primeiro milhão de habitantes, ganhando então certo foro metropolitano, e perfil de mercado do entretenimento, vindo a se tornar um centro aglutinador de segmentos de população imigrada de diversas regiões do país, dentre eles, de modo especial, uma população considerável vinda da Bahia, que guardava um forte conteúdo de origem africana em seus usos, costumes e crenças.

Entretanto havia uma resistência considerável aos negros e à sua cultura, muitas vezes revelada de maneira exacerbada no mundo do espetáculo. **O problema do artista negro, ao que parece, consistia em mostrar-se no palco, uma vez que não havia impedimento que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luzes.** Antes da Primeira Guerra alguns artistas negros e mulatos lograram romper a barreira, tal como se deu com a maxixeira Bugrinha, que mereceu de Lima Barreto uma referência entusiasmada, que não deixava de ser ao mesmo tempo uma farpa fincada na cultura branca dominante. Depois de 1922, com a relativa renovação pelo qual passavam as revistas, introduziram-se as coristas negras e mulatas, muitas vezes chamadas de “black-girls”, anunciadas como exótica novidade, mas sem alterar a compo-



sição geral da encenação, introduzidas tão somente como coristas de pele escura, sem nenhuma outra alteração de alcance social e cultural, mantendo-se o teatro de revistas em sua aparência européia, conforme nasceu, ainda que tenha ganho umas tintas próprias da terra que o adotou. Também por essa época, e marca de algum progresso, os músicos negros e mulatos das orquestras de teatro de revista, passaram a ser chamados de “professores”, como se faziam aos músicos brancos, como era habitual denominar os profissionais que haviam passado pelo conservatório musical.

A propósito, a história de um personagem tomado à cultura afro-brasileira, que se firmou como um dos mais fortes tipos do teatro de revistas, bem ilustra como o teatro procedia para expropriar o negro de sua identidade cultural, quando se tratava de retirar dele a oportunidade de mostrá-lo no palco em papéis de destaque. Trata-se da baiana que, estreando nas revistas em 1898, nos palcos do Rio, não se demorou em se constituir como regular personagem revisteiro nacional, compondo o conjunto com outros personagens constantes, como o *compère* e a *comère*, o português, o policial, o malandro esperto e o “coronel”. Há certa controvérsia quanto à primeira baiana e quem a representou, mas certamente foi uma européia, branca em qualquer caso, e que deveria ser, desde o princípio, uma negra ou mulata, por fidelidade histórica, porque assim eram as baianas do Rio, com os seus tabuleiros de quitutes, armados nas vias principais, constituindo-se em personagens importantes da cultura baiano-carioca, principalmente por toda a *Belle Époque*, e ainda adiante.

A baiana vestia-se com roupas típicas, sempre muito rendadas e com babados, turbante, colares de muitas voltas e outros adereços de miçangas e mesmo de jóias verdadeiras e as chinelas, numa evolução que partira de uma simplicidade sumária até chegar à luxuosa baiana do tempo de Araci Cortes e Margarida Max. A primazia do papel fica entre a brasileira Aurélia Delorme, nome artístico de Constância Cândido Cardoso Sanchez (1866-1921), nascida no Rio de pais portugueses, e o soprano Ana Monarezzi, grega de nascimento. Da virada do século até a Primeira Guerra, a baiana que dominou os palcos do Rio foi a espanhola Pepa Ruiz, ainda que a aparência que se classicizou no teatro fosse, em essência, a da negra ou mulata. Mas, depois do Centenário da Independência, a situação começava a mudar, inaugurando novas possibilidades, permitindo, por exemplo, que a mulata Araci Cortes viesse a se tornar estrela de primeira grandeza. Pode-se dizer que o sucesso mundial do jazz e dos artistas negros norte-americanos (que o *Ba-Ta-Clan* trouxe em 1924 e 26, como dançarinos) muito contribuiu para tanto. Mesmo assim, depois desta data, o personagem negro era muitas vezes representado nos palcos cariocas por artistas brancos caracterizados, como Procópio Ferreira ou Lia Binatti, copiando o usual no *vaudeville* norte-americano.

Até a constituição da baiana como um tipo, o negro e o mestiço apareciam no teatro em posições subalternas, como criados ou moleques de recados, quase sempre representando personagens ingênuos e infantilizados. Já a baiana, ao contrário, tinha forte personalidade e esta é diametralmente oposta aos ingênuos, pois ela é dos tipos que se pode chamar brejeiros, com um recorte todo próprio, dela podendo-se dizer que era insidiosa, sedutora, maliciosa, capaz de todas as habilidades do palco, exibicionista quase sempre, para não dizer também que era frequentemente a rainha do duplo sentido e da luxúria. Não era incomum que, sendo um tipo forte, boa parte da narrativa passasse por ela, que, muitas vezes, chegou a absorver esta função

clássica das *comères*. O fortalecimento da baiana, e sua paulatina constituição, nos parece que implicou diretamente na preparação das condições que permitiriam o advento da *Companhia Negra*, e antes desta, o sucesso eventual de um ou outro ator negro ou mulato de destaque. Na *Companhia Negra* destacaram-se como baianas, em momentos diferentes, Rosa Negra, Deo Costa e, principalmente, Djanira Flora. Também Dalva Espíndola teve algumas vezes este papel na companhia, sendo Dalva irmã de Araci Cortes, e esta, por sua vez, a mais autêntica e talentosa das baianas mulatas dos palcos brasileiros, a quem muito deve a nova companhia de revistas a existência.

Se o advento da baiana negra ou mulata representou um avanço para os “artistas de cor”, expressão então corrente, outro fator de grande importância foi o histórico espetáculo da *Revue Nègre*, companhia composta unicamente de artistas negros, em Paris, em 1925. Tendo à frente Josephine Baker, Louis Douglas e Marion Cook, o espetáculo montado por Caroline Dudley no *Théâtre des Champs-Élysées* marcou época como uma manifestação de caráter moderno, reunindo em torno dele intelectuais de vanguarda como Cécile Sorel, Jane Renouardt, Milhaud, Cocteau, Picasso, Janet Flanner, Eric Satie, Coco Chanel, e muitos outros, e ainda os numerosos americanos ricos que viviam em Paris, estes momentaneamente despidos de sua habitual intolerância racial, todos entusiasmados com o espetáculo “primitivo” e com a célebre *danse sauvage* de Josephine Baker. Repercutiu imediatamente no Brasil o sucesso da *Revue Nègre*. Um jornal registrou que, como aqui tudo se imitava da França, logo não tardaria a surgir uma “trupe nacional de pretos”. E isso, de fato, aconteceu, porque no começo do ano era matéria constante do noticiário. Logo depois dizia-se que o cançonetista João Cândido Ferreira, o De Chocolate, organizava com o cenógrafo português Jaime Silva a versão brasileira da *Revue Nègre*. Em junho e julho de 1926, constituía-se efetivamente a companhia, iniciando-se os ensaios no modesto Teatro Rialto. A propósito, escreveu o conceituado crítico Mário Nunes: “A raça negra quer evidenciar suas capacidades artísticas: oxalá o consiga e se esforce ardentemente pelo seu adiantamento e ilustração”.

Quase ao mesmo tempo em que os organizadores da nova companhia carioca superavam dificuldades sem conta, chegavam ao Rio três companhias de revistas estrangeiras. A mais importante era a francesa *Ba-Ta-Clan*, que já estava em sua terceira visita ao Brasil, para se exhibir no importante Teatro Lírico, e que, inclusive, contava então com artistas negros que haviam tomado parte na *Revue Nègre*, como grandes estrelas, talvez para suprir a ausência de Mistinguett, que fundara em Paris companhia própria. Outra, a *Companhia Portuguesa de Revistas*, se exhibiria no amplo República, praticamente a salvo de fracasso de público, graças à numerosa colônia portuguesa da capital. A terceira, a *Companhia Argentina de Revistas*, a que se reservara o elegante e moderno Phenix. No dia 30 de julho a *Ba-Ta-Clan* levava multidões ao Lírico com a sofisticada peça *C'est Paris*; em 28 de julho, a companhia argentina estreava com a peça A.E.I.O.U., que o *Jornal do Brasil* qualificou como uma “maravilhosa revista”. A companhia portuguesa estrearia no dia 6 de agosto, mas já contava com a simpatia dos jornais, que queriam cortejar os prósperos homens de negócios portugueses da capital. Por coincidência, ao mesmo tempo, estavam também em cartaz outras peças de relativo sucesso de público, estreladas por artistas de destaque. No dia seguinte à estréia da *Ba-Ta-Clan* era a vez da carioca *Companhia Negra de Revistas*, com a peça *Tudo Preto*, num teatro considerado malfadado pelos críticos.

Mas a curiosidade do público carioca, que queria ver a versão "nacional" da *Revue Nègre*, garantiu uma frequência inusitada à estréia de *Tudo Preto*, em duas sessões. A *Companhia Negra* lançava então ao palco os artistas Jandira Aimoré, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Djanira Flora, Miss Mons, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmieri, Domingos de Souza. Compunha o coro vinte *black-girls*, e orquestra regida por Pixinguinha, com partitura assinada por Sebastião Cirino. De Chocolat e Jaime Silva, dirigentes da companhia, também tomaram parte do espetáculo, o primeiro em números de danças e em canções, e o segundo nos cenários e figurinos. Redimindo-se da pilhéria de mau gosto de fevereiro, o crítico Mário Nunes reconheceu: "Duas vezes repleto por um público que queria divertir-se, com o grotesco e o ridículo. Enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante, interpretação correta, ditos de espírito da *comperage*, números de canto e dança, bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos, que deixaram a melhor das impressões". Doravante, a crítica de dividiria, entre alguns comentários favoráveis, e outros de tom francamente preconceituoso. A peça de estréia teve uma carreira encorajadora e acabou por definir a veia dos espetáculos futuros, sempre chistosos, em que a questão da cor, como emblema da "raça", aparecia invariavelmente como emulador temático: *Carvão Nacional*, *Café Torrado*, *Na penumbra* e *Preto e Branco* (incorporando momentaneamente alguns atores brancos, por necessidade temática).

O texto que De Chocolat escreveu para *Tudo Preto* imprimia uma feição jocosa e meio amalucada, plena de situações de *non sense* cuja intenção era a de seguir a tendência "moderna" da *Revue Nègre*. De qualquer modo, desde 1922, das falas aos figurinos e destes aos cenários, as revistas procuravam registrar a presença paralela do modernismo literário, mormente em 1926, quando se iniciava a *Companhia Negra*, porque o estilo revisteiro "futurista" se reacendeu devido a visita de Marinetti ao Rio e a São Paulo, um mês e meio antes do primeiro espetáculo da *Companhia Negra*. O elenco de *Tudo Preto* mostrou-se bastante homogêneo, mas nesta peça de estréia, brilhou mais que todos a vedete Rosa Negra, que a crítica especializada logo passou a comparar a Florence Mills, atriz negra norte-americana que, seguindo as pegadas de Josephine Baker, tanto sucesso fazia em Paris na mesma época. O *Jornal do Brasil* dá conta do desempenho de Rosa Negra, usando a linguagem desabrida de então com que a imprensa usualmente se referia aos negros. "Quem haverá que não conheça a Rosa Negra? É uma negrinha viva, elegante e faceira que inúmeras vezes se tem apresentado ao nosso público, ora cantando em cabarés, ora representando em teatros. Na canção ela é inimitável. Essa en-

cantadora pretinha, cantará 'A jaticaba afrancesada', escrita pelos autores especialmente para ela, por isso que canta impecavelmente, que lhe proporcionou fartos aplausos".

Outro marcante sucesso de *Tudo Preto* foi o samba amaxiado *Cristo nasceu na Bahia*, de Sebastião Cirino, com letra do célebre dançarino Duque que, mais tarde, Artur Castro registrou em disco. Esta canção paradigmática em seu gênero, do largo filão do cancionista exaltador da Bahia, não deixava de dar alguma continuidade ao tipo de canção muito comum no repertório das antigas baianas revisteiras, mas incorporava também a longa lista de "usos e coisas da Bahia", que tanto depois marcariam as canções de Luís Peixoto, Ari Barroso e Dorival Caymmi. O samba, em meio às menções de quitutes e coisas da Bahia, insiste em reivindicar no refrão uma nova pátria para Cristo:

*Dizem que Cristo nasceu em Belém,
A história se enganô...
Cristo nasceu na Bahia também
E um baiano criô...*

A crítica do Rio, de um modo geral, mostrou-se favoravelmente surpresa com a montagem, ressaltando vários números. Houve elogios para a "cortina" *Lá vem elas*, que aludia à falta de empregadas domésticas na Capital, assim como para a baiana chistosa representada pela vedete Dalva Espíndola. Os jornais registraram ovações aos quadros *Pérolas negras* e *Banhistas*, que consideraram de engenhosa marcação, assim como a "estonteante beleza" da apoteose final, *Mãe Preta*, este muito a propósito, pois naquele momento uma cadeia de periódicos fazia uma demagógica campanha para levantar um monumento em homenagem à "Mãe Preta" do Brasil. O *Correio da Manhã* de 31 de julho é o mais entusiasmado dos matutinos. Viu ali "o mais original espetáculo até hoje visto no Brasil", enquanto a edição do dia seguinte assinalava que "a impressão de quem assistiu à peça é que a companhia de pretos pode desencabular o Rialto". Surpreendem muito os elogios entusiasmados: "música mimosa, bailados e canções maravilhosos"; "a música é popular e fala à alma"; "cenários artísticos e deslumbrantes". Do texto de De Chocolat diz o *Correio*: "sem pretensões literárias, mas que não é inferior a muitas outras [revistas] que por ali se apresentaram". A imprensa registra a lotação esgotada por dias a fio. Tanto que, em 5 de agosto, *A Noite* registra um incidente curioso: a polícia queria multar a companhia pelo excesso de público, até que se verificou que "exibindo distintivos, carteirinhas, etc, tinham penetrado no Rialto 'de meia cara' nada menos que cinquenta funcionários da polícia".

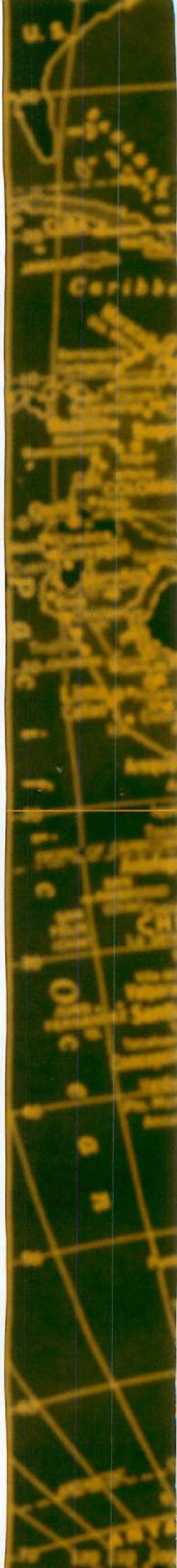
A carreira da *Companhia Negra* durou cerca de um ano, entre as metades de 1926 e 27, e não se pode dizer que tenha faltado agitação e notoriedade em torno dela, e de diversos modos: surpresa de público e crítica, desencontros quanto à linha das peças a encenar, desen-

tendimentos e mal entendidos, constantes mudanças no elenco, sem contar a azáfama das excursões que se seguiram pelos estados do Rio, de São Paulo e de Minas e ainda outros. Já no começo de setembro de 26 os dirigentes tomaram uma equivocada decisão. No dia 3 estreava a segunda peça, *Preto e Branco*, com texto de Wladimiro di Roma e música de Lírio Panicali, e, como o título da peça sugere, mesclando artistas negros e brancos, alterando o projeto original da Companhia, o de utilizar apenas artistas negros em cena, excetuando o personagem permanente do português, que em todas revistas havia. Não sendo bem sucedida, procurou voltar à idéia inicial, estreando, dezessete dias depois, no Coliseu, de Niterói, a revista *Tudo Preto*. Durante a nova montagem da peça ficou patente que as contradições e desacertos quanto ao projeto original acabariam por provocar consequências.

As desavenças entre De Chocolat e Jaime Silva já eram incontornáveis nessa altura, e a consequência foi a retirada do primeiro, que pouco depois fundaria outra companhia, a *Bataclan Preta* (“uma Ba-Ta-Clan brasileira sem hífen”, como notou um jornal), que seguiu a esteira dos espetáculos da precedente, contudo sem nunca alcançar a notoriedade daquela. Pouco depois a *Companhia Negra de Revistas* seguiu para Campos, e depois para a capital de São Paulo. Em seguida partiu para Campinas, Santos, Ribeirão Preto, e outras cidades do interior paulista, viajando depois para Minas, visitando diversas cidades, como Belo Horizonte, Itajubá e Juiz de Fora. Depois voltou ao Rio e cidades fluminenses, já claudicando visivelmente de intenções e de público. Melhor resultado não teve a dissidente empresa de De Chocolat. De qualquer modo a repercussão da *Negra* na capital paulista não foi pequena, ainda que um jornal carioca dissesse a propósito que o teatro de São Paulo era uma espécie de “Irmã Paula do teatro brasileiro”, isto é, excessivamente tolerante para com os espetáculos de má qualidade vindos da capital federal.

De Chocolat, dirigindo a *Bataclan Preta*, sempre mais rejeitado que Jaime Silva pelos críticos, também seguiu para São Paulo e outras praças, com dois trunfos importantes, a vedete Jandira Aimoré e o regente Pixinguinha, passando este a acumular com a autoria das canções da peça. Ambas as companhias atuaram num amplo rol de cidades, cobrindo um vasto território que chegou a atingir Recife, no nordeste, e Pelotas, no extremo sul. Em alguns lugares, como em Campos e em Campinas, fez aflorar o apoio das “Resistências”, organizações nascentes dos direitos dos “homens de cor”. Em Itajubá a *Companhia Negra* prestou homenagem a Venceslau Brás, ex-presidente da República, então retirado, presente a uma de suas apresentações. Na mesma época, no Rio e em São Paulo, outras pequenas “companhias de pretos” começavam a se formar, com a intenção de se exibirem nos circos, nos subúrbios e em pequenas cidades. **Não demorou para que essa tendência de “pretear o teatro” fosse vista por alguns círculos como inconveniente. Os espetáculos das “trupes negras”, em 1926 e 27, anos precedentes da tumultuada eleição presidencial que se delineava e da Revolução que se avizinhava, trouxeram à tona os velhos preconceitos de outrora, agora renovados pela tensão social e política trazida pela crise da República Velha, pelo seu viés étnico e cultural.**

No Rio de Janeiro, travestidos de críticos teatrais, temos no jornal *A Rua* os mais encastelados racistas. No começo o jornal havia sido simpático aos espetáculos da *Companhia Negra* no Rio mas, logo depois, o tom das críticas foi aos poucos se modificando, até chegar a um grau surpreendente de agressão, principalmente contra De Chocolat, muitas vezes faltando com a verdade, quando dizia que os frequentadores abandonavam os espetáculos.



Em setembro de 1926 o tom era este: “Aqueles vergonhosos espetáculos a que a população carioca assistiu compungida vão ter um fim. De Chocolat (se é possível alguém na vida se chamar De Chocolat!), o ‘Mágico’, parece que vai dar o mergulho no vácuo. Antes, a gente ouvia em toda parte: – ‘Já foste ver os pretos?’ Estava na moda ‘ir ver o os pretos’. A cidade como que, por um curioso fenômeno de hipercuriosidade, foi presa de um frenesi. **E o teatro se enchia todas as noites, e, com ele, os bolsinhos, até aquela data, vazios, do impagável De Chocolat... Em Paris exibiram-se pretos artistas; aqui se exibiam os nossos copeiros e as nossas cozinheiras... havia uma pequena diferença...**”.

Num crescendo, *A Rua* chegou a isto: “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 cenas magríssimos gambitos negros com manchas brancas, chegavam a dar náuseas... a gente começava sem querer, diante daquela exibição dolorosa, a inquirir, de si para si, de onde poderiam ter provindo aquelas manchas... nada mais desagradável... Os rapazes, coitados, sem nunca ter pisado um palco, esbarrondavam-se em contradanças macabras e estontantes... os conhecidos eram apontados a dedo, sob a ruidosa chalaça da platéia: - aquele é o alfaiate do Jaime Silva! Há! Há! Há! - olha aquele outro! é o preparador das tintas cenográficas do Jaime Silva! Era trágico”. E, noutro dia, ainda: “O público ria de dó. De puro dó. Por que nada mais confrangedor. O que se estava praticando era um abuso, a requerer a intervenção da própria polícia. Era a exibição quase nua de humildes rapazes e pobres raparigas que haviam sido pegados pelo De Chocolat e empurrados a muque, para o tablado de um teatro. Ali eram exibidos como se pode exhibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos”. Em São Paulo, o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio* local também faziam comentários negativos, muitas vezes eivados de puro racismo. Falam, por exemplo, “da justa” reclamação contra a falta de empregadas domésticas, que estariam “tentando vaga na Bataclan do De Chocolat”. Outro jornal, falando de “nuvens escuras que toldaram o céu teatral”, publica entrevista com a vedete branca Lia Binatti, que reclama chistosamente de suas empregadas domésticas que a haviam abandonado.

Nesse ínterim, estando a *Companhia Negra* em Salvador, o *Diário da Bahia*, tratando do sucesso da excursão, dizia que havia aumentado a expectativa entre os amantes do teatro desde que se divulgou que o empresário Sogum, diretor da *South American Tour*, tinha firmado contrato para excursionar com ela à Argentina, Uruguai, Chile, Portugal, Espanha, França e Alemanha, sendo que, neste último país, onde a empresa possuía teatro de sua propriedade, a temporada deveria demorar-se por mais tempo.

O *Diário da Bahia*, justificando a curta temporada da companhia, restrita no norte e nordeste às praças de Recife e Salvador, diz que não poderia ser mesmo mais demorada, pois ela se aprestava para seguir ainda em maio para Buenos Aires. Mas, até julho de 1927, a *Companhia Negra de Revistas*, que estivera em Porto Alegre e Pelotas, ainda não havia embarcado para o sul. Nos meios teatrais do Rio não se mencionou nenhum país europeu a ser visitado, apenas os países vizinhos, Argentina e Uruguai. Não havia naqueles círculos a mínima simpatia pela excursão, nem mesmo na SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais –, entidade que deveria velar pelo pleno progresso do teatro brasileiro.

Com efeito, houve discussão a respeito numa sessão do Conselho Deliberativo da associação de autores, ficando registrado que “O sr. Bastos Tigre participa que chegando ao seu conhecimento que os empresários Jaime Silva e Avelar Pereira pretendem levar à Argentina e ao Uruguai a Companhia Negra de Revistas, o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros da nossa civilização”. De fato, a expressão *atentado aos foros da nossa civilização* é, fora o preconceito latente que encerra, chave no entendimento dos propósitos da enfática censura e, mais que isso, projeta também a inclusão desse episódio num pano de fundo mais vasto, em que outros fatos se somam, da mesma forma que se amplia também o tempo circundante dos acontecimentos.

Quanto ao momentoso desfecho do caso da excursão, devemos dizer que, entre as primeiras medidas aventadas para esse fim, foi a nomeação de uma comissão composta por dois dos mais importantes homens do meio teatral carioca, Marques Porto e Fábio Aarão Reis, para irem pessoalmente procurar Jaime Silva, um dos empresários da *Companhia Negra*, com o intuito de convencê-lo a desistir do intento. Marques Porto e Aarão Reis estavam mesmo autorizados a fazer ameaças em nome da Sociedade, com instruções claras e precisas em relação à desistência: “Caso insista este nos seus propósitos, terá então a SBAT de agir por meios mais eficazes”. A sessão do Conselho Deliberativo da semana seguinte faz registrar que “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. Jaime Silva, um dos empresários da mesma”. Pode-se especular a respeito dos meios de ação “mais eficazes” que poderiam ser postos em prática em caso de insistência na excursão.

O relacionamento do pessoal da SBAT com os círculos políticos brasileiros era forte e crescente, com um promissor estreitamento de relações com o recentemente empossado governo Washington Luís, estando em curso a tramitação de projetos de interesse da classe artística sob

patrocínio do governo, sobretudo a lei de direitos autorais, que seria aprovada em 1928, e que fora apresentada à Câmara dos Deputados em 1926 por Getúlio Vargas, pouco antes deste assumir o Ministério da Fazenda do governo em curso. De resto, também não seria difícil para a SBAT obter das autoridades da alta burocracia a exigência de trâmites e formalidades que dificultariam a excursão, ao ponto de impedi-la. O preconceito contra o negro no Brasil era então aberto, e tinha uma forte presença nos meios burocráticos, em razão dos velhos traços negativos herdados do tempo da escravidão, não fosse também pela persistência de idéias preconceituosas sublimadas do falso conhecimento científico do século 19, por sua vez abonadas por muitos intelectuais brasileiros convencidos da “inferioridade” do negro e da necessidade de promover o “branqueamento” da população brasileira mediante a introdução do imigrante europeu. Mas a SBAT poderia ter exercido também seu poder de dissuasão nas associações teatrais argentinas, que representava no Brasil, e é quase certo que o tenha feito, valendo-se de que nenhum empresário poderia realizar com êxito espetáculos da *Companhia Negra* na Argentina sem a anuência da sociedade de autores local.

Causa espécie a enérgica e desproporcionada reação da SBAT à notícia da excursão da *Companhia Negra* à Argentina e não menos o tanto que investiu em anular a pretensão dos empresários que a queriam contratar. Surpreendente também foi o argumento principal, desqualificando a empresa como incapaz de representar um gênero teatral popular, o povo, a cultura e o estado da “civilização brasileira”. E, no entanto, **a *Companhia Negra* não deixara de se inspirar num modismo europeu, iniciado em Paris, dado a público como um ato cultural digno de nota, amplamente apoiado pelos artistas de vanguarda, e isso era fato bastante conhecido em todas as capitais onde se exibiu a trupe. Mas o respeito devido a quase tudo que vinha de Paris não foi o bastante para considerá-la digna de exhibir-se no estrangeiro, mormente na Argentina, fato que merece reflexão.**

Às vezes ocorriam periodicamente na imprensa ondas de avaliação comparativa entre o Brasil e a Argentina, estando sempre presentes os conceitos de “raça” e “civilização”. A morte de José Ingenieros, em 1925, confuso filósofo racista argentino com muitos seguidores no Brasil, provocou o reacendimento do já superado pensamento favorável ao “embranquecimento” da população brasileira, com inevitáveis comparações entre os graus de civilização das duas nações, atribuídos de maneira retrógrada aos componentes étnicos das duas populações nacionais. O assunto estava em tela em 1926, inclusive nas revistas literárias, coincidindo inteiramente com a criação e os primeiros sucessos da *Companhia Negra* em sua agitada trajetória. A imprensa do Rio, neste ano, teve que tratar, de maneira persistente, de alguns “triumfos argentinos no Brasil” – expressões literais –, como foram a vitória dos cavalos portenhos, vencedores do grande prêmio no hipódromo do Rio, e o sensacional “raid” aéreo Nova York-Buenos Aires dos aviadores argentinos, recebidos como heróis sul-americanos na capital brasileira, na pátria de Santos Dumont, o inventor do avião. 1926 também foi o ano da visita da importante companhia de revistas argentina, que estreou dois dias antes da *Companhia Negra*, mesma ocasião em que, juntando esforços, estava em curso um projeto para incrementar o intercâmbio artístico entre os dois países, eventos que haveriam de despertar inevitáveis e incômodas comparações. Pensavam os dirigentes teatrais brasileiros e argentinos em publicar um catálogo comum, com pequenas súmulas de autores e artistas. Neste catálogo, haveriam de constar os nomes de De Chocolat e Rosa Negra?

Enquanto isso, o tango seguia seu curso universal, como gênero também composto na Europa, havendo já um tango francês e alemão. Rodolfo Valentino seguia, depois de morto, a ser o gaúcho nas telas, sob a trilha sonora do tango. O dançarino Duque, que outrora se notabilizara na Europa com o maxixe brasileiro, com sua *partner* francesa Gabi, aparece, “traíndo a raça”, em 1926 e 27, nas páginas de *Para Todos* mostrando como se devia dançar o tango, a “música mais civilizada do mundo”. Em 1927, a mesma revista recebe regularmente notas do autor teatral Paulo de Magalhães, que visitava Paris. Numa delas, registrou: “O tango argentino dança-se em toda a parte. A ordem é esta: um tango, um fox, outro tango, outro fox, uma valsa bastou ... Maxixe? Só pagando a orquestra, e assim mesmo em 90% delas não há músicas brasileiras... Está certo...”.

Magalhães aproveitou para entrevistar Josephine Baker em Paris. De volta ao Rio, ele novamente trata de falar da atriz, estampando sua foto, desta vez aludindo à *Companhia Negra*, procurando desbaratar o motivo “étnico” que a inspirou: “Josephine Baker, estrela morena de Paris. As primeiras notícias que chegaram aqui sobre ela chamavam Josephine Baker de estrela negra. Isto deu em resultado o aparecimento de várias estrelas de azeviche nos palcos do Rio. Depois, fotografias e informações de boca disseram que Josephine Baker não era tão preta assim. Aqui está um retrato dela, que é apenas morena, sem traços, nem no nariz, das atrizes de cor cá destas bandas”. O mesmo jornalista não deixa também de voltar de vez em quando ao tema da “civilizada Argentina”. Paulo Magalhães era um dos mais importantes membros da SBAT, e foi, mais tarde, seu presidente. Depois que a SBAT resolveu tomar as medidas para impedir a excursão da *Companhia Negra*, as notícias a respeito dela e da *Bataclan Preta* escasseiam e, logo depois, não mais há menções a respeito delas. Jaime Silva continuou sua festejada carreira de cenógrafo; De Chocolat viajou para a França em 1928, ficando em Paris por alguns meses; mesmo destino teve Sebastião Cirino, que por lá ficou até a Segunda Grande Guerra. Rosa Negra chegou a gravar com Francisco Alves, caindo depois em olvido.

Pixinguinha casou-se com a vedete Jandira Aimoré. Estando a *Bataclan Preta* em São Paulo em fins de 1926, Mário de Andrade foi ver Pixinguinha, por ele então cognominado “Filho de Ogum Bexiguento”, devido às muitas “macumbas” que o regente da companhia de De Chocolat tocou para ele, em audiência privada. Há quem diga que foi deste encontro que nasceu a inspiração para o *Macunaíma*, que Mário de Andrade publicou em 1928. **Mas outros intelectuais, nem do Rio nem de São Paulo, notaram algum significado transcendente nos movimentos artísticos das duas companhias negras, nem se deram conta disto os movimentos literários nacionalistas.** Houve quem reparasse na omissão. Na *Revista do Brasil*, sob o título “O Brasil e o Morro da Mangueira”, José Clemente escreve, de São Paulo: “Isso não quer dizer que eu condene a ação do grupo Verde-Amarelo, daqui de São Paulo, nem também a Raça, do senhor Guilherme de Almeida e a Toda-América, do senhor Ronald de Carvalho. Me são indiferentes. Para mim, tanto o Conde de Afonso Celso como a Confederação dos Tamoiós, nenhum deles vale uma piada da Araci Cortes. E perguntem à Araci se ela é nacionalista...”. E conclui, falando de um componente que ele achava que os movimentos literários haviam esquecido: “Para se utilizar de qualquer um deles, o negro por exemplo, é preciso gostar dele, ser irmãozinho dele, sentir com ele”.

