

Barros, Orlando de. *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*, Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005, 324 pp.

Jeferson Bacelar
Professor do Departamento de Antropologia da USP
e pesquisador do CEAO

A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)

Quando se fala na presença coletiva do negro nos palcos brasileiros, imediatamente somos remetidos ao Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento, como marco inaugural. Alguns autores já tinham feito, aqui ou acolá, menção à Companhia Negra de Revistas, na década de 1920, mas sem maior aprofundamento na medida em que não era o objetivo deles: Marília Barbosa Silva e Artur Oliveira Filho (*Filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro, Funarte, 1979), Roberto Moura (*Grande Othelo*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996) e Sérgio Cabral (*Pixinguinha, vida e obra*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1997). Porém, será com a leitura do livro de Orlando de Barros, denominado *Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)* que passaremos a ter uma compreensão mais ampla sobre a participação nesse período do negro no teatro brasileiro.

Desde a Proclamação da República muitos artistas negros lograram reconhecimento, 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,

Geraldo Magalhães e tantos outros – época em que Pixinguinha, o mais talentoso dentre eles, se profissionalizou (no ano de 1912). 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 se mostrar no palco, uma vez que não havia impedimento de que os músicos negros tocassem nas orquestras dos teatros, ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luzes. Mas, a partir da década de 1920, verificou-se uma renovação com a introdução de coristas pretas e mulatas, muitas vezes chamadas de *black-girls*, anunciadas como exótica novidade, e os músicos pretos e mulatos das orquestras do teatro de revista passaram a ser chamados de “professores”, como se fazia com os músicos brancos. Tal perspectiva era um reflexo brasileiro de um movimento internacional de valorização da cultura negra, que já havia conquistado espaço desde a segunda metade do século XIX, acelerando-se particularmente depois da Primeira Grande Guerra, com o irrompimento do jazz e de diversos gêneros de danças que ganharam o mundo. A procura por talentos afro-americanos na Europa permitiu que muitos artistas vindos dos Estados Unidos, de Cuba, da Martinica e de outras regiões encontrassem oportunidade para seus espetáculos.

Vale salientar a existência em Paris de grande popularidade em relação a tudo que dissesse respeito à África. Assim, com retumbante sucesso, estreou no teatro do Champs-Élysées, em 1925, o espetáculo *Revue nègre* – selvagem, primitivo, erótico mas, ao mesmo tempo, um evento moderno, afinado com a exposição de Art Déco que se realizava na mesma época. O barbarismo da *Revue nègre* se revelou por outro aspecto: Josephine Baker, que havia hesitado em desnudar os seios, não se importou em exhibir as nádegas. Os acontecimentos da *Revue nègre* não passaram despercebidos no Rio de Janeiro, mesmo porque muitos dos jornais e revistas dos anos 1920, e mesmo depois, noticiavam regular-

mente o que acontecia nos palcos em Paris, como um manifesto subsidiário da antiga vinculação cultural brasileira à francesa. Exemplar nesse sentido é a matéria de um vespertino em artigo que estampa uma foto de Josephine Baker.

Em meados dos anos 1920, o teatro musical, especialmente o gênero “revista”, era uma das formas mais populares de entretenimento nas principais cidades brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro. Porém, diante da concorrência estabelecida pelo cinema, surgia para a preservação do teatro de revistas toda uma reação modernizadora, da iluminação sofisticada aos cenários “futuristas”, ao mesmo tempo em que se substituía a ênfase no texto pelos aspectos espetaculosos, pelo bizarro, inédito, exótico. Essas características foram reforçadas pelas visitas de companhias estrangeiras, como a espanhola Velasco ou a francesa Ba-Ta-Clan. Foi exatamente diante dessas circunstâncias que surgiu no Rio de Janeiro a Companhia Negra de Revistas que, entre 1926 e 1927, eletrizou a crítica e o público, encenando algumas peças, também apresentadas em São Paulo, Minas Gerais e outros estados pelos quais a companhia excursionou. Em todos os lugares provocou polêmicas e debates, às vezes favoráveis, às vezes sob a forma de furibundos ataques racistas, não raro com cruéis pilhérias que traduziam as dificuldades e a situação do negro nos palcos brasileiros.

No começo dos anos 20, um artista mulato baiano, João Cândido Ferreira, esteve em Paris, apresentando-se em vários espetáculos de variedades. Inicialmente, intitulou-se Jocanfer, mas não tardou, por sua cor, que lhe chamassem de “Monsieur De Chocolat”, logo depois abreviado pela retirada do Monsieur. Em seu retorno ao Brasil, De Chocolat resolveu criar uma versão do “teatro negro”, idealizando a forma e a adaptação, associando-se ao cenógrafo português Jaime Silva para organizar a Companhia Negra. A sua estréia ocorreu no Rio de Janeiro em 31 de julho de 1926. Seu advento assinalou o início do teatro negro no Brasil, isto é, uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as

estruturas dos gêneros existentes nas revistas e burletas, procurou estilizá-los com números de danças e canções inspiradas na cultura afro-brasileira ou afro-americana. Outro aspecto inerente a essa manifestação foi a constante referência à epiderme, uma espécie de sublimação brasileira das diferenças raciais, tão assinaladas pelas “marcas de cor”, conforme os títulos das revistas apresentadas: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão nacional*, *Café torrado*.

Faltando 11 dias para a estréia de *Tudo preto*, chegava ao Rio de Janeiro, nada mais nada menos, que o Ba-Ta-Clan, vindo de Paris, via Lisboa, onde se exibira gloriosamente no Trindade. Vieram as inevitáveis comparações, às vezes acompanhadas de comentários desairosos e racistas sobre os brasileiros. Para completar, na mesma data da estréia da Companhia Negra, também estavam no Rio de Janeiro a Companhia Portuguesa de Revistas e a Companhia Argentina de Revistas. Porém, seja pela curiosidade ou pela originalidade, a estréia de *Tudo preto* em duas sessões provocou “duas enchentes”, tendo o público premiado com aplauso as interpretações. Muitos foram os elogios dedicados pela imprensa: de “lindíssimos, artísticos e deslumbrantes cenários” a “o mais original espetáculo até hoje visto no Brasil”. Mas não faltaram as críticas, como a charge do Careta, em que dois artistas brancos ouvem do boneco Juca Pato: “Pois os senhores não queriam teatro genuinamente brasileiro?”. E, no alto, à guisa de título: “As coisas estão pretas”.

Os intelectuais também foram ver *Tudo preto*. O primeiro número da *Revista do Brasil* trouxe uma apreciação entusiasmada de Prudente de Moraes Neto: “extraordinário sucesso artístico e de bilheteria da peça. Os negros dessa companhia fazem não arte negra, mas arte brasileira da melhor. Arte mestiça. E, por isso, são admiráveis”. Tarsila do Amaral que foi ver a peça censurou o nome De Chocolat, que considerava pedante, assim como puro pedantismo seu desempenho no palco. Mário Filho, que tanto gostara de *Tudo preto*, a ponto de convidar os leitores

para assisti-la, no final não pôde aplaudir a Companhia, porque, segundo ele, a própria não se dava ao respeito: “Ah! Meu bom amigo [...] eles ainda não compreenderam o valor da sua raça [...]. E procuram ridicularizá-la [...] para agradar aos brancos [...] senhores da orbe”. A grande repercussão da peça nos primeiros dias não demorou, e cedo o jornal *A Rua* começou um virulento ataque: “Bem depressa, porém, se verificou que os pretos do De Chocolat eram a maior blague deste mundo. Em Paris exibiram-se pretos artistas; aqui se exibiam os nossos copeiros e cozinheiras [...] havia uma pequena diferença [...]. O declínio, o desastre” (14/9/1926). A Companhia teria realmente como objetivo realizar efetivamente um teatro negro? Ou teria feito simplesmente um teatro branco por artistas negros? Teria sido um pastiche, uma farsa, uma imitação da *Revue nègre* parisiense? O que tanto irritou *A Rua*, que no começo mostrou-se simpático à Companhia? Teria sido o pedantismo, a afetação exagerada de Chocolat ou teria sido por puro racismo?

Outra questão se apresenta: teria sido *Tudo preto* uma audiência para pretos? Segundo o *Jornal do Commercio*, a sala do Rialto estava absolutamente cheia, fazendo parte da assistência parentes de todos os artistas, que eram certamente pretos ou mulatos. Já Lincoln de Souza diz que na estréia, com o Rialto literalmente cheio, não havia nem uma dúzia de pretos.

A imprensa negra, por meio do *Clarim da Alvorada*, embora três semanas após a estréia, ressaltou que também no “teatro ligeiro” se concretizava “a crescente evolução do homem de cor”. Em seguida, fala dos precursores, como Ascendina dos Santos, Eduardo das Neves e Patápio Silva, cuja obra de reconhecimento prosseguia com De Chocolat, Sebastião Cirino, os artistas da Companhia e outros inúmeros cantores e músicos consagrados.

A Companhia Negra de Revistas durou um ano – de julho de 1926 a julho de 1927 –, porém, em setembro, já havia diferenças entre Jaime

Silva e De Chocolat, o que conduziu à saída do segundo da Companhia. De Chocolat deixou a trupe e fundou A Ba-Ta-Clan Preta em meio a grandes dificuldades, que durou pouco mais de um mês, exibindo-se em São Paulo no fim de 1926, quando se dissolveu.

Pixinguinha foi regente contratado da Negra desde a sua fundação, mas nela permaneceu até as apresentações em São Paulo, por não querer participar da excursão pelo interior paulista. Depois de breve intervalo, passou a se exhibir na Preta, ocasião em que o notável músico casou-se com a vedete Jandira Aimoré. Já Grande Othelo entrou para a Companhia Negra no momento em que esta chegou à capital de São Paulo e seguiu com ela para todos os lugares para onde excursionou, exceto o Rio Grande do Sul, a derradeira excursão. Othelo integrou o elenco da trupe por cerca de cinco meses e, enquanto ali esteve, constituiu-se em sua principal atração.

Como a Companhia Negra de Revistas durou apenas um ano, poderíamos pensar que sua existência foi curta. Porém, naquele momento, as iniciativas teatrais raramente duravam mais que isso, dissolvendo-se as trupes com frequência, obrigando os artistas a migrar para outra formação que, por sua vez, não demorava a findar-se. É bom lembrar que o Ba-Ta-Clan teve vida ainda mais breve. Pode-se dizer que as companhias cumpriram os ciclos que lhes couberam, esgotando a novidade e saturando o público. E isso se deveu à inserção constante de artistas negros em várias companhias, à presença de dançarinos norte-americanos, acompanhando as *jazz-bands*, além da proliferação dos efêmeros grupos de “teatro negro”. Outra explicação, sempre recorrente quando se trata de grupos culturais ou artísticos negros, foi a sua dissolução por falta de dinheiro. Portanto, poderia ser considerado um “processo natural” o fim da Companhia Negra de Revistas, não fosse um episódio bastante significativo, de natureza ideológica, que consistiu no “golpe de misericórdia” sobre o grupo teatral negro.

Durante a existência da Companhia, houve algumas vezes menção a uma excursão ao exterior, ao Rio, ao Recife, à Bahia e, por fim, ao Rio Grande do Sul. Quando a trupe estava na Bahia em abril de 1927, um dos jornais locais, *Diário da Bahia*, noticiou que uma empresa argentina convidara a Companhia para uma excursão à Argentina, ao Uruguai, podendo ainda se estender à Europa. Como os jornais do Rio não deram atenção ou não tomaram conhecimento, o assunto não teve repercussão. Mas, em junho, já no Rio Grande do Sul, o assunto voltou à baila e com grande estardalhaço. Uma revista do Rio de Janeiro especializada em teatro, entre outras considerações, argüia: “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?”. A notícia repercutiu na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), que, com grande relação com os circuitos do poder, reuniu seu Conselho Deliberativo e deliberou contra a excursão, pois, como a mesma “redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energeticamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros de nossa civilização”. Foram além, declarando que iriam constituir uma comissão para convencer a Companhia a desistir de seu intento e, caso insistisse, teria a SBAT “de agir por meios mais eficazes”. A Companhia não apenas desistiu da excursão, ali foi passado também seu atestado de óbito. O episódio, analisado detidamente pelo autor, revela inúmeros elementos, por meio do mercado artístico, que vão do preconceito racial, da imagem nacional, das relações Brasil-Argentina até a distensão na rivalidade histórica entre os países.

O historiador Orlando de Barros, pesquisador experimentado, rigoroso academicamente, elaborou um notável estudo sobre a presença dos negros no mundo artístico nas primeiras décadas do século XX, mas com um texto solto, agradável, doce, com sabor de chocolate...