


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

DANUSA DE OLIVEIRA JEREMIN

COMPANHIA NEGRA DE REVISTA (1926-1927):
Resistência muito além dos palcos



ARARAQUARA – S.P.
2019

DANUSA DE OLIVEIRA JEREMIN

COMPANHIA NEGRA DE REVISTA (1926-1927):
Resistência muito além dos palcos

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre, em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2019

Jeremin, Danusa de Oliveira
Companhia Negra de Revista (1926-1927) Resistência
muito além dos palcos / Danusa de Oliveira Jeremin — 2019
128 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) —
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Dagoberto José Fonseca

1. Relações étnico-raciais. 2. Teatro Negro. 3. Teatro de
Revista. 4. Representatividade. 5. Negritude. I. Título.

DANUSA DE OLIVEIRA JEREMIN

COMPANHIA NEGRA DE REVISTA (1926-1927): Resistência muito além dos palcos

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre, em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Diversidade, Identidades e Direitos

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/03/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professor Doutor. Dagoberto José Fonseca
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)– Campus Araraquara

Membro Titular: Professora Doutora Elisângela de Jesus Santos
Centro Federal de Educação e Tecnológica “Celso Suckow da Fonseca” (Cefet/RJ)

Membro Titular: Professor Doutor Christian Fernando dos Santos Moura
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)– Instituto Campus do Jordão

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe Marilene que sempre me mostrou a importância daquilo que não é dito.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Portanto agradeço primeiramente a CAPES pelo suporte financeiro, que me possibilitou ter esse privilégio que é viver integralmente para a pesquisa.

Agradeço aos meus pais por toda confiança, todo apoio tanto emocional quanto financeiro, mesmo com todas as dificuldades, que possibilitaram eu viver a graduação e ter tido calma e confiança para conseguir a bolsa no mestrado. Tenho muito orgulho de tê-los como pais pois nunca deixaram de me mostrar o valor das coisas. À minhas irmãs Daniela e Darlene por todo carinho e todas as tretas, por sempre cuidarem de mim, mesmo quando achavam que eu cuidava vocês. Á Tarcisia minha companheira de vida obrigada por todo amor, as vezes até desmerecido, agora é sua vez de voar meu bem.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca, meu grande pai acadêmico, por toda ajuda e toda a liberdade que me possibilitou fazer esse trabalho com mínimo de estresse possível. Obrigada por compartilhar tanto seu conhecimento quanto sua família conosco, sem mencionar a linhagem acadêmica em que nos coloca, que vem de Marvin Harris, Josildeth Gomes Consorte até chegar em você e portanto, em nós.

Agradeço ao grande amigo e professor, Dr. Francisco Sandro da Silveira Vieira, por explicar entre uma conversa e outra como o racismo no Brasil é patético e como ele se sustenta para manter um status quo. Obrigada por me apresentar a leitura de Chinua Achebe e toda uma intelectualidade do pensamento afrocentrado. Agradeço a Prof. Dra. Luana Antunes Costa da UNILAB – Campus Redenção por todos os ponderamentos acerca do meu trabalho. Seus questionamentos e recomendações foram valiosos para desenvolver se não um, mas dois capítulos de minha dissertação. Agradeço também ao Prof. Dr. John Dawsey da USP por seu interesse em meu projeto de doutorado, aceitando todas as considerações étnico-raciais que levanto em meu trabalho, concordando com elas sem mencionar mudá-las.

Agradeço a Luciane Alcântara, Natália Carvalho, Bianca Dantas, Janaína Aparecida e Elenir Aparecida por todas as conversas, auxílios pessoais e acadêmicos. A todas as cervejas, risos e choros compartilhados, o mestrado, com certeza, não teria sido o mesmo sem vocês.

E ao Programa de Ciências Sociais da UNESP-Araraquara, por ter aceito meu projeto e confiando em minhas capacidades de desenvolver um bom trabalho. De ter me auxiliado financeiramente a ir para um congresso internacional, após ter minha casa furtada e todo meu dinheiro e trabalhos levados embora.

E finalmente, a minha banca, Prof.^a Dr.^a Elisângela de Jesus Santos e Prof. Dr. Christian Fernando dos Santos Moura, agradeço pelo apoio, pelo encorajamento, por demonstrarem que meu trabalho era efetivamente importante, vocês foram generosos o bastante para perpassar os vários erros que apresentei na qualificação e observar o que o texto realmente queria dizer. Creio que esse seja o diferencial de ter pessoas que realmente compreendem suas dificuldades, por ter vivido contextos parecidos, não consigo medir o tamanho da ajuda que vocês me deram. Levo como exemplo a maneira humana e detalhada em que vocês me avaliaram. E ter vocês como minha banca é, além de tudo, muito simbólico e representativo. Somos negros acessando lugares de poder, que eram restritos para uma intelectualidade branca e onde novamente pleiteiam que volte a ser, como o atual ministro da educação afirmou – essa ideia de “universidade para todos não existe”, somos o resultado de que existe sim! E mais, nos tornaremos bacharéis, licenciados, mestres e doutores, ocuparemos cada vez mais os lugares de alguns dinossauros racistas que grudam nas instituições e nos cânones das ciências tanto humanas, exatas quanto biológicas somente para proferir e ensinar velharias racistas, sem fazer um mínimo de esforço para observar os racismos e desigualdades múltiplas existentes em nosso país.

“se minha raça nunca teve acesso conjuntamente nem representativamente às riquezas deste país: se a maioria de nós está dispersa por força de uma incomunicabilidade que deve ser posteriormente estudada (o negro brasileiro, com raras exceções, não se agrupa); se nossa manifestação religiosa passa a ser folclore, ou o que é pior, consumida como música na TV (vide música de Vinícius de Moraes e Toquinho cantando o nome de Omulu), quando um branco quer retirar minha identidade física, único dado real da minha História viva no Brasil – só me resta o que está dentro de mim, só me resta assumir o meu complexo não resolvido”.

Beatriz Nascimento (1974, p.65)

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa de mestrado tem enquanto intuito demonstrar que a atuação da Companhia Negra de Revista (1926-1927), mesmo que não organizada enquanto movimento político, é também um fenômeno de resistência à realidade negra do período. E que produziu agência aos negros brasileiros nos diversos setores da sociedade, ao fazer parte de um movimento de levante global que colocava o negro em destaque, a atuação da Companhia Negra de Revista produziu agência aos negros brasileiros nos diversos setores da sociedade e demonstrou uma outra via à história “oficial”. Algo que, de fato, evidenciou que o negro nunca foi passivo a sua realidade, como diziam alguns cânones das ciências sociais.

Assim, iremos repensar os locais ocupados pelos negros em um momento que nos proporcionará englobar o período de passagem da monarquia para a república com o pós-abolição (1888) até a Primeira República (1889-1930). Mais especificamente, analisando como se empreendeu o desenvolvimento do teatro negro nesse período, partindo do pressuposto da existência de lugares simbolicamente construídos. Estes “lugares simbólicos” foram sustentados a partir da posição de que os indivíduos mantinham na sociedade, apoiados por conceitos racialistas que imperaram no Brasil durante 350 anos de escravização e após.

Com isso, tem-se o problema da “branquitude”, aquela que através da crença de uma supremacia branca e do uso da invisibilização, é alcançado um meio para subjugar o negro. Partimos da hipótese que, de fato, os movimentos negros ao redor do mundo e as manifestações negras no Brasil acontecem de forma integrada. Para tanto, iremos abordar três movimentos negros – renascimento negro, pan-africanismo e movimento de negritude - insurgentes nessa primeira metade do século XX que tiveram grandes efeitos na produção artística e literária negra.

Palavras – chave: Relações étnico-raciais. Teatro Negro. Teatro de Revista
Representatividade. Negritude.

ABSTRACT

The present research intends to demonstrate that the performance of the Companhia Negra de Revista (1926-1927), a black theater group of the vaudeville genre, despite it was not openly organized as political movement, was a phenomenon of resistance to the black reality of the period. And that produced agency to the Brazilian blacks in the diverse sectors of the society. As part of a global black uprising movement that put the black in prominence, it showed another way the "official" history. That in fact it showed that black people was never passive to its reality, as some canons of the social sciences used to inform.

Thus, we will rethink the places occupied by black people at a time that will allow us to encompass the period from the monarchy to the republic with the post-abolition (1888) until the First Republic (1889-1930). More specifically analyzing how the development of black theater in this period was undertaken. Starting from the presupposition of the existence of places symbolically constructed. These "symbolic places" were sustained from the position that individuals held in society, supported by racist concepts that prevailed in Brazil during 350 years of enslavement and after.

Hence, the problem of "whiteness, in which the belief of a white supremacy that invisibilizes, is reached a means to subjugate black people. So we start from the hypothesis that in fact the black movements around the world and the black manifestations in Brazil happen in an integrated way. To do so, we will address three insurgent black movements – Harlem Renaissance, Pan-Africanism and Negritude movement - in the first half of the twentieth century that had great effects on black literary and artistic production

Keywords: Ethnic-racial relations. Black Theater. Vaudeville. Representativeness. Negritude.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	De Chocolat, 1926. Jornal “A pátria” do dia 07.06.1926.	29
Figura 2	De Chocolat, 1938. Anuário da Casa dos Artistas MCXXXVIII	29
Figura 3	A Companhia Negra de Revista–Revista Careta – 14.08.1926 a. XIX , nº 947.	35
Figura 4	Ascendina Santos (Rosa Negra) jornal “O Malho” 13 de Fevereiro de 1926.	37
Figura 5	Grande Otelo aos 11 anos “O Jornal” 05.03.1927.	46
Figura 6	Grande Otelo (1927).	46
Figura 7	Josephine Baker	73
Figura 8	Pôster da Revue Nègre feitas por Paul Colin em 1927	84
Figura 9	Pôster da Revue Nègre feitas por Paul Colin em 1927	84
Figura 10	Coletivo Negro	112

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTA	23
1. João Cândido Ferreira – De Chocolat	29
2. A Companhia Negra de Revista versus a grande imprensa	33
CAPÍTULO 2 – O NEGRO NA PRIMEIRA REPÚBLICA	57
1. Pseudociências e “o problema do negro”	60
2. Resistência ou passividade	66
CAPÍTULO 3 – DO MOVIMENTO NEGRO AO TEATRO	71
1. Os movimentos negros	72
2. La Revue Nègre.	82
CAPÍTULO 4 – O TEATRO NEGRO, SEUS DESAFIOS E SUAS AGENDAS	89
1. Teatro negro desafios históricos	91
2. A agenda do teatro negro contemporâneo	110
CONCLUSÃO	116
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	123
PÁGINAS ELETRÔNICAS	127

INTRODUÇÃO

A falta de representatividade negra no espaço teatral foi algo que começou a me incomodar conforme relembra os espetáculos teatrais que assisti em São Paulo antes de iniciar a universidade. O teatro sempre foi um espaço que tive muito apreço, em que poderia submergir na vida de outras pessoas, sentir de verdade um sentimento surgido do fingimento - da atuação. O gosto pelo teatro começou na infância, por ironia ou por destino, exatamente com companhias itinerantes que iam em minha escola apresentar seus espetáculos infantis cheios de elementos circenses e humorísticos.

Na adolescência frequentei assiduamente os Sesc's (Serviço de Social do Comércio) de São Paulo, era o que podia pagar e era também o que no momento me interessava. Assistia os espetáculos de Antunes Filho¹, que tinha UM ator negro, que sempre fazia papéis menores com algumas falas e aos sábados fazia as vezes de bilheteiro. Assisti Paulo Autran, no agora finado teatro Cultura Artística, via os espetáculos com atores mais globais no Sesc Vila Mariana e Paulista. Até mesmo alguns musicais quando comecei a trabalhar. E de fato, não me recordo de atores negros nessas idas ao teatro.

Entretanto, na televisão o cenário era outro. Havia nas novelas atrizes negras – já seus papéis são outros quinhentos –, questão problemática ainda que bem foi discutida por Joel Zito Araújo (2000)². E nos filmes de Hollywood, que minhas tias e minha mãe me fizeram adorar, não havia nada como passar as sextas assistindo Denzel Washington, Eddie Murphy, Whoopi Goldberg, Will Smith entre outros. Estes sim, de acordo com nosso gosto familiar, eram a medida para um bom filme.

É certo que, a escassa representatividade negra no teatro, na época, não era algo que problematizava, comprava a ideia de que racismo acontecia enquanto um fenômeno isolado, com poucos casos, naquele período. Mesmo vendo meus parentes e minha própria família sofrendo sistematicamente, sem relacionar os fatores e as causas que faziam isso acontecer.

¹ Antunes Filho (1929 -) Diretor. Pertence à primeira geração de encenadores brasileiros, discípulo dos diretores do Teatro Brasileiro de Comédia. Participa ativamente do movimento de renovação cênica surgido nos anos 1960 e fins de 1970. Em 1984, é o primeiro diretor a empreender uma obra dramatúrgica e cenicamente autoral, com a montagem de *Macunaíma*, espetáculo considerado referência para os jovens encenadores dos anos 1980. Nos anos 1990, desloca suas preocupações para o Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), grupo de produção, formação e desenvolvimento de novos conceitos e exercícios na busca do refinamento de um método próprio de interpretação para o ator. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho> <Acesso 30/01/2019>

²“A Negação do Brasil - o negro na telenovela brasileira” (2000) livro lançado pela Editora Senac e documentário com mesmo título dirigido também por Joel Zito Araújo, lançado em 2000, produzido pela “Casa de Criação” e “Ministério da Cultura”.

Nem mesmo parava para pensar onde estava inserida em tudo isso. Quando criança queria ser atriz, seguir os passos daqueles que tanto admirava. Contudo, sabiamente minha família falava ser perigoso, -“isso é trabalho de gente rica e quem não tem dinheiro pena muito até conseguir algo, tem gente que até morre sem fazer sucesso”. E realmente, não me percebia ocupando aquele lugar, não encontrava representatividade. Ainda não me reconhecia enquanto mulher negra, eu era a “amarela”, mas branca no documento e sarará para os mais chegados. E, a falta de representatividade era um empecilho, as pessoas que ocupavam aquele espaço eram tudo, menos eu.

Lembranças a parte, quando adentrei a universidade, demorei quatro anos para entender que não me compreender nem como branca, nem como preta, é resultado de um projeto da branquitude, resultado de um racismo institucional que permeia nosso país e que infelizmente até hoje reverbera na crença de uma democracia racial³. Portanto, ao me reconhecer enquanto uma mulher negra, decidi estudar aquilo que de fato importa, para mim e para os meus – as relações étnico-raciais e seus desdobramentos naquilo que sempre me foi próximo, a arte. Arte que sempre foi creditada como inerente a nós, mas, ainda assim, nos é negad a oportunidade e até mesmo o protagonismo nesse país tão racista que é o Brasil.

E assim fui atrás da história do negro no teatro brasileiro. Em um primeiro momento, minha intenção era estudar o Teatro Experimental do Negro (TEN) (1944-1961) de Abdias do Nascimento, porque era a única representação negra no teatro que conhecia, mas então meu orientador Dagoberto José Fonseca, rompeu o véu e me mostrou que havia um mundo muito maior e muito anterior ao TEN. E que, com efeito, se não conhecia é porque a história do negro sempre foi sistematicamente homogeneizada em um saco chamado “cultura popular”.

Foi assim que fui apresentada ao meu foco de pesquisa, a Companhia Negra de Revista (1926-1927). Compreendi sua relevância ao perceber que era um grupo composto somente por atores negros formado apenas trinta e oito anos após a abolição. E ao compreender que essa companhia era itinerante, assim como os primeiros grupos que assisti em minha infância, pensei o efeito que teve na população negra que assistia seus espetáculos, aquilo deveria significar muito em termos de representatividade e ser praticamente uma

³ O mito da democracia racial: É aquele que devido aos fatores mestiçantes da sociedade brasileira onde indígenas, europeus e africanos se misturaram em razão de enlances sexuais, seriam a prova da existência do não racismo no brasileiro. Conceito desenvolvido por Florestan Fernandes na obra “A integração do Negro na Sociedade de Classes”, 2008.

afronta para uma elite que não fez nenhum esforço para inserir o negro na sociedade brasileira, muito pelo contrário, a reprimiu de todos os modos possíveis.

Quero, portanto, com esta dissertação demonstrar que apesar dos diversos empecilhos estruturais, o negro sempre atuou em diversos setores da sociedade. Meu papel aqui não é dar voz, mas enaltecer as vozes que já foram gritadas, ser mais um instrumento contra o racismo que invisibiliza. Contudo, na trajetória do negro no Brasil, ao analisarmos questões de representatividade, ainda temos um longo caminho a percorrer, como demonstram Ramos (1995), Moura (1983) e Bastide (1973). E, se ainda era um longo caminho nos anos 1970, 1980 e 1990, a partir dos anos 2000, mesmo com grande agitação por parte do movimento negro, ainda existe uma forte reação contra essa procura por protagonismo negro.

Para o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), uma das questões que influenciam essa falta de representatividade seria o problema da “branquitude”, aquela que através da crença de uma supremacia branca e do uso da invisibilização, é alcançado um meio para subjugar o negro. Assim, principalmente os cientistas sociais tratam a questão racial enquanto um “problema do negro” – (RAMOS, 1995, p. 163). Na contramão, em vez de pensar o “problema do negro”, queremos analisar o espaço teatral enquanto espectro de um movimento de resistência que há muito tempo vive um embate direto com a “branquitude”.

O intento nessa dissertação é repensar os locais ocupados pelos negros em um momento que nos proporcionará englobar o período de passagem da monarquia para a república com o pós-abolição (1888) até a Primeira República (1889-1930). Mais especificamente analisando como se empreendeu o desenvolvimento do teatro negro nesse período, partindo do pressuposto da existência de lugares simbolicamente construídos. Estes “lugares simbólicos” foram sustentados a partir da posição de que os indivíduos mantinham na sociedade, apoiados por conceitos racialistas que imperaram no Brasil durante 350 anos de escravização e após.

Desta forma, o objetivo dessa pesquisa é demonstrar que a atuação da Companhia Negra de Revista, mesmo que não organizada enquanto movimento político, é também um fenômeno de resistência a realidade negra do período. E que produziu agência⁴ aos negros

⁴“Agência’ diz respeito a eventos dos quais um indivíduo é o perpetuador, no sentido de que ele poderia, em qualquer fase de uma dada sequência de conduta, ter atuado de modo diferente. O que quer que tenha acontecido não o teria se esse indivíduo não tivesse interferido. [...] sou o autor de muitas coisas que não tenho a intenção de fazer e que posso não querer realizar, mas que, não obstante, faço. Inversamente, pode haver circunstâncias em eu pretendo realizar alguma coisa, e a realizo, embora não diretamente através de minha ‘agência’ GIDDENS, Anthony. **A Constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 11.

brasileiros nos diversos setores da sociedade. Ao fazer parte de um movimento de levante global negro, que colocava o negro em destaque, que evidenciava uma outra via a história “oficial”. E que, de fato, provava que o negro nunca foi passivo a sua realidade, como diziam alguns cânones das ciências sociais.

Dito isto, partimos da hipótese de que os fenômenos sociais nunca acontecem de modo isolado, portanto, demonstraremos como movimentos culturais negros foram importantes mesmo que indiretamente para a existência da Companhia Negra de Revista.

Assim, levantamos enquanto problema a questão de como foi possível uma companhia negra de teatro se estabelecer em um ambiente dominado pela elite branca brasileira que sustentava ideais racistas com relação ao negro e suas capacidades intelectuais? Mesmo porque, foi a partir de uma das tentativas de desumanizar o negro, de silenciar e apagar seu papel enquanto agente colonizador, que se fez o racismo à brasileira. Por definição, racismo se refere à hierarquia de uma raça ou etnia sobre a outra, o “racismo à brasileira” teria um viés mais velado, sutil, mas, ainda assim, discriminatório (FONSECA, 1994; 2012), presente também em instrumentos cênicos ou na construção das personagens negras.

Desta forma, se pensarmos os locais de pertencimento ocupados pelos negros durante a Primeira República, quando aproximamos esse cenário ao nosso objeto de pesquisa, o espaço do espetáculo – mais especificamente, o teatro – é possível pensar como com o passar das décadas, a arte, principalmente a arte da atuação, se tornou um feito e um consumo apartado daquilo que é creditado à cultura negra.

Tanto as populações africanas quanto as populações consideradas autóctones já se utilizavam de representações dramatizadas dos seus grandes feitos, contudo, a gênese da arte da dramatização é creditada aos europeus, no caso, aos gregos e italianos. Contudo é importante pensar a participação do continente africano em tudo isso. Como argumenta Abdias do Nascimento, “a própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto a Dionísio, foi imitação do Egito Negro” (1961, p. 11). Assim sendo, demonstraremos, de maneira breve, que a arte da representação está há muito tempo presente na cultura africana tradicional operando de maneira distinta da europeia.

Indo em encontro com o pensamento de Salomão Jovino da Silva (2015)⁵ (também denominado no meio artístico como Salloma Salomão), os estigmas associados à cor e a raça

⁵ Debate no Itaú Cultural em São Paulo sobre “Arte e Sociedade e a Representação do Negro”, realizado do 12/05/2015. Disponível online em < <http://www.itaucultural.org.br/arte-e-sociedade-a-representacao-do-negro-2015>>< Acesso em Março de 2016>

negra podem ser encontrados em um longo espectro temporal da criação dramatúrgica teatral e cinematográfica desde do século XX até hoje. Em que a partir de um racismo à brasileira a subalternização do negro é compreendida como natural.

Portanto, essa pesquisa demonstra sua relevância a partir do momento em que as relações étnico-raciais no espaço artístico, no teatro, até os dias de hoje são turbulentas no sentido tanto da representatividade quanto de sua sustentação dos grupos existentes e dos novos que tentam se formar. Contudo, devido à anos de luta do movimento negro e de negros em movimento dentro e fora da academia, a partir da criação de políticas públicas que visavam a promoção dos direitos e da igualdade racial que contribuíram para um maior acesso a espaços que antes nos eram negados, este cenário está sendo mais criticado popularmente falando, não só academicamente. Os racismos que antes passariam “em branco”- hoje estão sendo publicamente criticados e policiados para que, as leis que tornam isso crime sejam de fato exercidas.

Deste modo, vivemos, há muito, um movimento para que aconteça uma ressignificação desses sentidos hegemonicamente construídos. Para tanto, precisamos saber nossa história, que para muitos é desconhecida; compreender que houve muitas manifestações teatrais negras bem antes do Teatro Experimental do Negro (1944 – 1966) de Abdias do Nascimento. Assim, pretendemos demonstrar que o negro sempre esteve em movimento, nunca alheio a sua realidade. Ao fazer isso estamos repensando conceitos de importantes autores das Ciências Sociais e mantendo atualizado o debate acerca das relações étnico-raciais.

De maneira a pensar a questão do racismo presente no contexto analisado, partimos dos pressupostos de Kabengele Munanga em “Rediscutindo a Mestiçagem” (2004), Michel Foucault em “Em defesa da sociedade” (1999), Dagoberto José Fonseca em “Você conhece aquela - A piada, o riso e o racismo à brasileira” (2012), Gislene Aparecida dos Santos em “A invenção do ser negro” (2002) e, também, Stuart Hall em “Da diáspora: identidades e mediações culturais” (2009) no qual o conceito de *raça*, é um construto político e social, sendo ele uma “categoria discursiva” em que se organiza um sistema de poder que há exploração e exclusão socioeconômica vinculada à raça, ou seja, racismo (p. 69).

Contudo, o debate acerca das relações étnico-raciais que concernem o racismo, de Foucault (1999) a Hall (2006), apesar da relevância acadêmica, ficam um tanto retidas no sentido da “raça”, termo que sozinho não compreende a complexa realidade do racismo em

países miscigenados como o Brasil, pois, dessa forma, o racismo permanece diametralmente relacionado ao fenótipo, o que não negamos, pois bem sabemos que quanto mais retinto maior o racismo. Porém, a discussão acerca das relações étnico-raciais, desde a análise desses importantes autores, de certa forma, caminhou bastante. Versaremos, portanto, a respeito de análises que nos propõem pensar nossa distinta realidade. Como, por exemplo, o debate do racismo universalista, racismo diferencialista e do racismo à brasileira.

Nessa perspectiva, Foucault (1999, p.307 apud SALOMÃO, 2015), discorreu em uma de suas aulas no curso do Collège de France (1975 – 1976), transcritas na obra “Em defesa da sociedade”, que “o racismo vai se desenvolver paralelo ao colonialismo, ou seja, com o genocídio colonizador.”⁶ No qual, o racismo de cunho biológico que torna o outro subalterno, seria nada mais do que uma ferramenta do *biopoder*⁷, em que determinados grupos no poder podem decidir a quais grupos subjugar através do domínio da vida e da morte. Ou seja, para pensar os lugares ocupados pelos negros na arte se faz necessário compreender também como se opera o racismo na sociedade como um todo. Portanto, a partir dessas problemáticas levantadas com relação ao negro e principalmente ao artista negro no Brasil é que pretendemos desenvolver nossa pesquisa.

À guisa desse pensamento, Foucault informa que o discurso anti-racista partiria de uma contra-história. Mesmo porque, o discurso dos intelectuais com base puramente eurocêntrica colocou o discurso greco-romano enquanto o correto, aquele que deveria ser difundido pelas sociedades ditas “desenvolvidas”. Como é possível notar nesse trecho:

⁶ É importante salientar que colonialismo (tanto de exploração quanto de povoamento, são considerados imposição de autoridade de uma cultura sobre outra) não é a mesma coisa que “Genocídio colonizador” -, Genocídio colonizador na obra de Foucault (1996) se refere a “genocídio da própria população, um dos aspectos desta forma de gestão política da população resulta de uma nova modalidade de racismo, de caráter estatal, sustentada por princípios científicos e técnicos: “o que permitiu a inscrição do racismo nos mecanismos do Estado foi, conjuntamente, a emergência do biopoder. Este é o momento em que o racismo é introduzido como mecanismo fundamental do poder e segundo as modalidades exercidas pelos Estados modernos” (FOUCAULT, 1996, p. 205 apud CASTELO BRANCO, 2009, p. 32). Disponível em pdf: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rf?dd1=3244&dd2=2339&dd3=&dd99=pdf>. <Acesso em 03 de março de 2017.

⁷ Verbete do vocabulário de Foucault: BIOPODER (Bio-Pouvoir): “No primeiro, a questão do biopoder aparece em seguida à descrição da formação do dispositivo de sexualidade e termina na questão do racismo moderno, racismo biológico e de Estado. No segundo, o biopoder aparece ao final de um extenso percurso, no qual Foucault analisa as transformações do conceito de guerra de raças. Em um e no outro, o biopoder se mostra em sua dupla face: como poder sobre a vida (as políticas da vida biológica, entre elas as políticas da sexualidade) e como poder sobre a morte (o racismo). Trata-se, definitivamente, da estatização da vida biologicamente considerada, isto é, do homem como ser vivente. A formação do biopoder, segundo Foucault, poderia ser abordada a partir das teorias do direito, da teoria política (os juristas dos séculos XVII e XVIII colocaram a questão do direito de vida e morte, a relação entre a preservação da vida, o contrato que dá origem à sociedade e a soberania) ou ao nível dos mecanismos, das técnicas e das tecnologias do poder” Dicionário CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Autêntica, 2009.

“Parece-me que se pode compreender o discurso do historiador como uma espécie de cerimônia, falada ou escrita, que deve produzir na realidade uma justificação do poder e, ao mesmo tempo, um fortalecimento desse poder”. (FOUCAULT, 1999, p. 76).

Isto é, o racismo seria a expressão de poder de um grupo sobre outro, agindo enquanto a crença de ser um direito inato daqueles que se consideram mais desenvolvidos. Pois, do ponto de vista do autor, a história nada mais seria que um discurso. E o discurso do poder seria aquele capaz de imobilizar, silenciar e relegar outros grupos a seu domínio. Implicando assim, no princípio da heterogeneidade presente no ideal da construção dos Estados-nações enquanto ferramenta de subjugação. Assim, é possível compreender qual é posição dos negros nessa contra-história.

Igualmente, ao versarmos com o pensamento de Foucault (1999), naquilo que tange ponderar como esse biopoder opera enquanto uma ferramenta para efetivar o racismo. Sueli Carneiro na obra “Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil” (2011), também faz uso do autor para pensar essa problemática. E informa que, esse biopoder é a tecnologia que legitima o extermínio daqueles e daquilo que é considerado elemento indesejável na vida em sociedade e o associa com seu conceito de *epistemicídio*⁸.

Muitas são as razões que advém de uma realidade inaceitável contra a qual a militância negra vem historicamente lutando e diante do qual as respostas do Estado permanecem insuficientes, exigindo permanente esforço de compreensão. Assim, contrato racial, biopoder e epistemicídio, por exemplo, são conceitos que se prestam como contribuição ao entendimento da perversidade do racismo. São marcos conceituais que balizaram a tese de doutorado que defendi na Universidade de São Paulo (USP), em agosto de 2005, sob o título *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Nela procurei demonstrar a existência, no Brasil, de um contrato racial que sela um acordo de exclusão e/ou subalternização dos negros, no qual o epistemicídio cumpre a função estratégica em conexão com a tecnologia do biopoder”. (CARNEIRO, 2011, pp. 90-91)

Dessa forma, ao aplicar o conceito de racismo a nossa realidade, a negritude seria uma resposta a esse epistemicídio pois ela seria um vínculo ou o signo como diria Hall (2006) e Moura (1983) de proximidade com o passado, a história dos negros se torna

⁸O epistemicídio, segundo Sueli Carneiro (2005, p. 96) “se constituiu e se constitui num instrumento dos mais eficazes e duradouros à dominação étnico/racial, para a negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzidos pelos grupos dominados e, conseqüentemente de seus membros enquanto sujeito do conhecimento” CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Tese de doutorado (Educação).

consequentemente mote para a utilização de estereótipos. Queremos dizer que, ao associar África com natureza, os negros logo seriam impulsionados pela emoção “de sangue quente”, hipersexualizados, tendendo a violência, místicos, dentre vários outros “elogios” grandemente disseminados no senso comum. Completando assim “dois registros de racismo” – a discriminação cultural juntamente ao “racismo biológico”.

O interessante é que durante a leitura de Stuart Hall, vários questionamentos de Kabengele Munanga em seu livro “Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil” (2004) pareceram convergir. Enquanto Stuart Hall menciona o problema da naturalização de des-historicizar a diferença cultural criando contra identidades e dois registros de racismos que operam através da discriminação racial e o racismo biológico, Munanga faz uma análise que também considera dois registros de racismo – o “universalista” e o “diferencialista” – que terminam por gerar mestiçagem e o sincretismo cultural e, de acordo com ele, para cada um deles há uma resposta “anti-racismo universalista” e o “anti-racismo diferencialista”. Melhor explanando, racismo universalista é aquele que procura a miscigenação, que seria a resposta para o problema de “raça” e cultura negra na sociedade. Já o racismo diferencialista é aquele que cria o *apartheid*, em que há superioridade de uma raça sobre a outra legitimando a dominação de um sobre o outro.

Já a resposta ao anti-racismo de cada um dos cenários seria, no caso do universalista, aquele que fundamenta o indivíduo no “universal” – através da identidade nacional seriam todos iguais, membros integrados de uma mesma sociedade e com isso não haveria distinção de cor, cultura, sexo, religião etc. Agora, o anti-racismo diferencialista se refere ao oposto, sendo muito parecido com aquele que Hall também descreve enquanto pluricultural e plurirracial. Ele considera a construção de uma sociedade pluricultural e plurirracial em que a igualdade viria por meio dos direitos que protegeriam e manteriam a diferença.

A elite “pensante” do Brasil foi muito coerente com a ideologia dominante e o racismo vigente ao encaminhar o debate em torno da identidade nacional, cujo elemento de mestiçagem ofereceria teoricamente o caminho. Se a unidade racial procurada não foi alcançada, como demonstra hoje a diversidade cromática, essa elite não deixa de recuperar essa unidade perdida recorrendo novamente a mestiçagem e ao sincretismo cultural. (MUNANGA, 2004, p. 129).

Ou seja, racismo operado através da ideia de unidade baseada em meio a mestiçagem e sincretismo. De tal modo que, em um contexto social em que não estavam sendo

desenvolvidas formas de introduzir o negro na sociedade, nem mesmo naquilo que tange espaços de convivência, sendo trabalho do negro abrir para si um espaço na sociedade, o racismo já estava dado, na medida em que o negro precisa buscar um espaço social. Ou seja, um grupo que detinha o poder impedia outro grupo de possuir acesso ao pertencimento de bens culturais, sociais e econômicos por conta de seu pertencimento racial. Assim, o mito da democracia racial já estava presente reforçando um racismo naturalizado.

Por tais motivos que a invisibilidade e estereotipação do negro são fruto da segregação social iniciada no século XIX com as teorias racialistas, que foram capazes de criar um “sujeito imaginado” negro apartado, de tudo aquilo que fosse considerado culturalmente erudito, no ideário da elite (HALL, 2006).

Ademais, dando sequência a pesquisa, com relação ao caminho metodológico e os debates dos capítulos seguintes, perpassamos por alguns autores das ciências sociais que desenvolvem suas teorias e análises voltados para as relações étnico-raciais.

No primeiro capítulo, de maneira a contextualizar o foco de pesquisa, é feita uma apresentação da “Companhia Negra de Revista” e de seu criador “De Chocolat”, nesta etapa ficamos bastante dependentes de análises históricas e biografias. Com isso, a principal obra utilizada é “Corações de Chocolat – a história da Companhia Negra de Revistas” (2005). Na qual, o biógrafo salienta a problemática do escasso material acerca da companhia, informando que, portanto, apoiou sua pesquisa majoritariamente em jornais do período para reconstituir a trajetória do grupo. De fato, a agrura do biógrafo demonstrou ser, para nós, uma fonte riquíssima. Dado que, para além dos fatos históricos, os jornais demonstram a mentalidade produzida pela elite hegemônica.

Para ter o outro lado da história utilizamos dados da imprensa negra, levantada também por Barros (2005); a obra “E disse o velho militante...” escrito pelo dramaturgo, poeta e escritor Cuti (1992); biografia em formato de entrevista com José Correia Leite, um dos fundadores do Clarim d’Alvorada, veículo da imprensa negra ativa no período em que a Companhia Negra de Revista também o era, como pudemos constatar no levantamento feito por Roger Bastide em sua obra “Estudos afro-brasileiros” (1973), sobre a imprensa negra de São Paulo. Foi utilizado também o artigo de Leandro José dos Santos “Escritos negros: notas sobre educação e participação política na imprensa negra de ontem e de hoje” (2011) e a dissertação “Testemunho de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas (1926-1927)” de Nirlene Nepomuceno (2006) também foi extremamente importante para

nossa análise, pois foi a partir dela que todas as indagações referentes a esta dissertação despertaram.

Em seguida, no segundo capítulo é analisada a questão do negro na sociedade brasileira, dado que após compreender quem foi a companhia, agora se faz necessário partir para uma análise social-cultural da sociedade brasileira no período analisado, pensando exatamente as relações étnico-raciais. Para tanto são utilizados autores como o sociólogo baiano Guerreiro Ramos na obra “Introdução a crítica da sociologia brasileira” (1995), Petrônio Domingues na obra “Uma história não contada – negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição” (2003), Clovis Moura em “Brasil: as raízes do protesto negro” (1983) e “A sociologia do negro brasileiro” (1988) de e José Correia Leite em “E disse o velho militante...” (1992).

Também é trabalhada a obra Florestan Fernandes, “A integração do negro na sociedade de classes” (2008). Porém sempre fazendo um diálogo de sua teoria com os autores citados anteriormente, de maneira a repensar alguns pontos academicamente estabelecidos, no que se refere principalmente ao conceito de “Anomia social”⁹ e passividade, ao refletir acerca do lugar do negro na sociedade e o próprio espectro dos estereótipos na construção do ser negro.

Para compreender qual era a perspectiva da elite com relação ao debate antropológico na virada do século XIX para XX precisávamos perpassar pela escola baiana e pernambucana de antropologia, de maneira a perceber como as teorias racialistas eram aplicadas na sociedade brasileira e entender a ressignificação com relação da importância do negro na sociedade brasileira; a partir da leitura de Nina Rodrigues (2008), Arthur Ramos (1988), Gilberto Freyre (2000) entre outros autores que já faziam uma leitura mais crítica desses autores, como Beatriz Nascimento (2007), Sueli Carneiro (2011), Lilia Schwarcz (1993) e novamente Guerreiro Ramos (1995).

No terceiro capítulo, pensaremos o contexto de movimentos culturais negros internacionais no período de 1889 – 1930. Analisaremos o debate sobre os movimentos do renascimento negro, o pan-africanismo e brevemente o movimento de negritude, de maneira a pensar a insurgência negra tanto enquanto um movimento intelectual quanto artístico nos países da diáspora negra, afetando até mesmo a produção artística no Brasil . É certo que a

⁹ Anomia Social: Falta de regras e objetivos, perda de identidade, provocada pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno. Conceito desenvolvido por Émile Durkheim no livro “Divisão do Trabalho Social (1977).

literatura acerca desses três movimentos é extensa e que devido a característica do trabalho não foi possível aprofundar da forma pretendida, mas mesmo de maneira breve conseguimos verificar informações contundentes para a pesquisa. Enfim, para debater esses temas, dialogamos com Elisa Larkin Nascimento (1980), Aimé Césaire (1987), Kabengele Munanga (1986) e Orlando de Barros (2005), que nos auxiliou a fazer a ponte França–Brasil. Desta forma, testaremos nossa hipótese de que os fenômenos sociais não acontecem de maneira isolada.

Finalmente no quarto e último capítulo, analisamos a trajetória do teatro negro brasileiro desde de suas primeiras expressões, com Miriam Garcia Mendes na obra “A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 – 1888)” (1982) e “O negro e o teatro brasileiro” (1993). Mendes estudou a trajetória histórica do teatro negro desde 1500 até a década de 1950. Seus apontamentos nos auxiliaram a pensar principalmente como eram configuradas as personagens negras e a ambiguidade do pensar ator e seu personagem.

Outra figura importante na nossa análise do teatro negro foi Leda Maria Martins, com sua obra “Cenas em sombras” (1995), que faz um estudo comparativo sobre o teatro negro norte-americano e o brasileiro, trazendo várias análises semióticas acerca dos estereótipos negros presentes na dramaturgia até então nos apresenta a ressignificação feita pelo teatro negro de personagens presentes principalmente no Renascimento do negro.

Em seguida, para auxiliar a pensar a questão dos estereótipos no teatro negro brasileiro naquilo que tange a representatividade, utilizamos Roger Bastide na obra “Estudos Afro-brasileiros” (1973) e seu artigo “A sociologia do teatro negro brasileiro” (1974) e o artigo de Elisângela de Jesus Santos e Aline Vilaça “Medo e desejo: A imagem de Josephine Baker e a estética in-corporada do Jazz” (2016). Esses trabalhos nos ajudaram a pensar não só a conjuntura francesa da Revue Nègre como também o cenário brasileiro permeado por um pensamento de branquitude inculcado em quem produz esses artistas.

Na última seção faço um breve levantamento acerca da situação dos grupos negros teatrais brasileiros e quais são seus meios de sustentabilidade, os discursos por eles propagados e a questão financeira.

CAPÍTULO 1 – A HISTÓRIA DA COMPANHIA NEGRA DE REVISTA

O intuito neste capítulo é apresentar quais eram os locais ocupados pelos negros no espaço teatral. Em seguida, apresentar o criador da Companhia Negra, De Chocolat e a própria companhia de maneira breve, expondo as opiniões produzidas pela grande imprensa e pela imprensa negra, de forma a acessar o que se pensava na época acerca do grupo. Neste capítulo, ponderaremos também sobre a capacidade de gerar agência aos negros por parte da companhia, já refletindo que seu trabalho seria um ponto de resistência dentro de toda a opressão fortemente institucionalizada do período da Primeira República (1889 – 1930).

Investigar a história da Companhia Negra de Revista foi um trabalho árduo. Não somente devido à falta de material, mas também porque a realidade do negro naquele momento era assoladora de maneira generalizada no Brasil. A biografia do grupo escrita por Orlando de Barros, “Corações de Chocolat – a história da Companhia Negra de Revistas - 1926-1927” (2005), é central em nossa pesquisa tanto para auxiliar a contextualizar o cenário quanto como base de dados, a partir do levantamento que o próprio autor fez do material publicado na época – dentre eles da grande imprensa e da imprensa negra. As quais, demonstraram ser campo fértil para essa pesquisa pois foi exatamente nesses meios de comunicação que várias máximas racistas foram transmitidas para seus leitores.

Na biografia da Companhia Negra de Revista, não é feita uma profunda análise étnico-racial por parte do autor. Ele contextualiza, pontua as problemáticas que a população negra passava, tem acesso a escritores importantes da antropologia que analisam a questão, mas ainda assim, não aprofunda o debate.

Em sua análise, Barros (2005) fala que a Companhia Negra bem poderia se chamar mulata, afinal tem muitos atores miscigenados e menos retintos. Descreve também um fato interessante, lembrando que muitos jornais acreditavam que a atriz Deo Costa, não deveria participar da Companhia por ter o tom de pele mais claro. É importante salientar que fazemos essa crítica devido ao fato de operarmos a partir de uma análise étnico-racial, compreendendo os pardos enquanto negros, portanto, a divisão dos chamados pretos e pardos, por nos é compreendida na categoria de negros. Apesar de o grupo ser de teatro negro, é certo que haviam variados fenótipos, inclusive brancos, nos espetáculos e nos serviços técnicos de montagem, o que sabemos com certeza é ter pelo menos um ator, um coreógrafo e um figurinista brancos.

Além dessa obra, a dissertação de Nirlene Nepomuceno, chamada “Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)” de 2006, nos auxilia a pensar com relação ao grupo de teatro negro que “sua marginalização da história, inclusive por intelectuais, obedeceu a visões que dividiam a cultura entre alta e baixa, desprezando formas de fazer artística e política que não fosse as institucionais” (NEPOMUCENO, 2006, p.151). Ademais, os recortes históricos de José Correia Leite no livro “E Disse o velho Militante...” (1992) também trazem o contexto paulistano e as subjetividades do próprio intelectual que nos auxiliam a pensar empiricamente a época.

Lília M. Schwarcz no livro “Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX” (1987), nos auxiliou a analisar a grande imprensa. Ela discorre que a partir do período escravocrata, os jornais criaram um maniqueísmo entre a persona do branco, senhor de escravos, enquanto um ser benevolente e o negro enquanto vingativo, boçal e, principalmente, injusto com seus “senhores”, os quais faziam um enorme esforço para o “bem-estar” destes. Esse viés maniqueísta permaneceu mesmo após a abolição, com o negro deixando as páginas dos classificados enquanto categoria de produto, para entrar nas páginas criminais. Ou seja, o negro passa a ser criminosos porque deixa de ser produto.

Leandro José dos Santos em seu artigo “Escritos negros notas sobre educação e participação política negra na imprensa de ontem e hoje” (2011), também foi de extrema utilidade para nos auxiliar pensar a importância e os efeitos da imprensa negra. Assim seria possível a partir da análise dos jornais notar a percepção desses jornalistas e a mentalidade da elite da época com relação a companhia negra.

Nessa perspectiva, os anos 1920 no Brasil e no mundo foram anos difíceis, marcados pela crise da Primeira República, a partir de um colapso nas instituições oligárquicas, como analisaremos melhor adiante. No meio artístico, o desânimo era igual. Enquanto o cinema se consolidava como um entretenimento acessível, o teatro brasileiro entrava em decadência. Naquele período, o gênero mais popular no teatro era o ligeiro ou também conhecido como “revista”, sobretudo no Rio de Janeiro.

De acordo com Orlando Barros, a decadência do teatro, imbuíu uma necessidade mercadológica de trazer novidades, de sempre manter esse teatro renovado. “Incorporando uma grande variedade de experimentos, tornando as montagens mais ágeis, mais bem produzidas, mais “técnicas” e deslumbrantes em todos os aspectos.” (BARROS, 2005, p. 12)

A estética do “teatro plástico” – “gênero especialmente destinado a explorar a nudez e o sensual, em apresentações decididamente para maiores de idade”, também conhecido como “teatro nú” (BARROS, 2005, p. 283), começava a decair. 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 cenário e figurinos convergiam para uma ampla operação de salvamento da revista. Ao mesmo tempo, a ênfase do texto – tão relevante pela busca de novidades, na procura pelo bizarro, o exótico, enfim o inédito (GOMES, 2001). Deste modo, os intercâmbios dessas companhias itinerantes influenciavam umas as produções das outras.

Foi neste cenário que surgiu a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro entre 1926-1927. O grupo foi um dos pontos centrais debatidos pela imprensa “especializada em teatro” da época. Excursionou por São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul dentre outros estados.

Por todos os lugares onde passou o grupo gerou repercussão, seja por meio de ataques racistas, tanto da imprensa quanto do público, que esperava assistir um espetáculo “primitivo – exótico” e no fim saíam surpresos pela qualidade técnica e cênica daqueles atores e músicos, (BARROS, 2005).

Efetivamente, vários daqueles artistas já trabalhavam desde, pelo menos, a Proclamação da República (1889), com canções em conjuntos musicais na capital e foram, cada vez mais, se inserindo no “sistema organizado do espetáculo”, que se torna de fato mais organizado a partir da virada do século XIX para XX, em um momento de metropolização republicana, com a Reforma Pereira Passos¹⁰. Além das transformações na paisagem geográfica, a própria constituição da indústria cultural que vai se desenrolar no século XX,

¹⁰ De acordo com Nicolau Sevcenko na obra “A Revolta das Vacinas” (1993, p. 58) – “A Reforma Pereira Passos foi baseada na Reforma Haussmann de Paris. Que tinha como intuito alargar as ruas para conter a população de tomar a cidade de assalto. Pereira Passos foi a Paris e viu como a reforma se desenvolvia. “Pode-se deduzir, portanto, que a transformação do plano urbano da capital obedeceu a uma diretriz claramente política, que consistia em deslocar aquela massa temível do centro da cidade, eliminar os becos e vielas perigosos, abrir amplas avenidas e asfaltar as ruas. E, com efeito, a medida mostrou-se adequada: a Revolta da Vacina foi o último motim urbano clássico do Rio de Janeiro. Se o remédio foi eficaz, o diagnóstico foi exemplar”. Ademais, “quando estavam em curso as obras e Pereira Passos, constatou que, até aquela data, a administração municipal e da Saúde Pública haviam demolido cerca de seiscentas habitações coletivas e setecentas casas, privando de teto pelo menos quatorze mil pessoas. Centenas de outras famílias foram desalojadas, desde então, e não só pelas demolições ostensivas da prefeitura ou do governo federal: a especulação com o solo, feita pelas companhias de bondes, de serviços públicos e de loteamentos, com o patrocínio dos poderes públicos; os novos impostos que acompanhavam o fornecimento de serviços como iluminação elétrica, calçamentos, esgotos; as posturas municipais estabelecendo normas arquitetônicas para as construções, proibindo o exercício de determinadas profissões, ou a criação de animais domésticos, indispensáveis para a subsistência alimentar das classes trabalhadoras – tudo isso atuava como poderosa forma segregadora.” (p. 62)

então é possível inferir que o teatro de revista pode ser um resultado na transição desse processo.

Com a extensa migração baiana para a então Capital Federal, várias manifestações culturais afro-brasileiras se tornavam cada vez mais presentes no cotidiano urbano; era de se esperar que houvesse uma demanda ou mesmo elementos que se mostrassem presentes nos mais diversos espetáculos. Sem mencionar que o número de negros trabalhando nos bastidores dos teatros e nas rádios era alto.

No período, alguns artistas negros haviam alcançado reconhecimento, o mais famoso deles foi Pixinguinha, mas havia também, o palhaço Benjamim de Oliveira, Geraldo Magalhães, Patápio Silva, Baiano e Cadete, que se apresentavam em espetáculos populares, filmetes e fonogramas, participando ativamente do mercado de partituras, como era o caso de Pixinguinha (BARROS, 2005, p. 13).

Erminia Silva, na obra “Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil” (2007), nos apresenta o circo como um espaço de formação artística de vários artistas, principalmente os negros, como foi o caso também de Grande Otelo (1915-1993)¹¹. Benjamin de Oliveira foi filho de escravizados, nasceu antes da abolição em 1870 no Pará, e quando teve a oportunidade fugiu com o circo.

É provável que, pelo fato de Benjamim ser negro e viver no período da escravidão, houvesse formas diferenciadas no trato. Inclusive, a bibliografia geralmente ressalta esse aspecto. Entretanto, proponho um outro olhar. O processo de formação e aprendizagem para aqueles cujas famílias já estavam no circo, até pelo menos a primeira metade do século XX, tinha início desde o seu nascimento. Para os que se juntavam às companhias, independentemente da idade, o processo iniciava-se quase de imediato. A criança, em particular, representava aquele que portaria o saber. No ensinar e no aprender estava a chave que garantia a continuidade do circo, estruturado em torno de grupos familiares; e no circo-família, o ensino era de responsabilidade de todos. Mesmo que perdesse seus pais, uma criança não era abandonada, sendo absorvida pela “família circense”: o que faz pensar que não havia como fugir deste “destino” de ser circense. (SILVA, 2007, p. 94)

A vida de Benjamin é realmente muito tocante, fugiu de vários circos devido a espancamentos, foi capturado e usado como escravizado, fugiu novamente. Contudo usou seu conhecimento nas artes circenses para levar a vida. Apesar de nosso foco não ser o circo e

¹¹ Vide entrevista no Roda Viva do dia 15/06/1987. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=rcDCPDrOj2Q> <Acesso: 22/01/2019>

tampouco a vida de Benjamin de Oliveira, foi possível constatar que a presença negra no circo não era incomum. E foi exatamente em espetáculos do teatro ligeiro, que compreendem o teatro de revista e o circo-teatro, que o negro encontrou seu apogeu, tanto nacional quanto internacionalmente. José Correia Leite, do jornal de imprensa negra “Clarim d’Alvorada” nos relata o seguinte acerca dos artistas negros em atividade.

Naquela época a nossa música era a modinha. Não tinha tanta popularidade e nem havia grandes cantores negros como hoje. Eu sabia de dois ou três, de nome. Eram cantores de circo. Um deles era até o proprietário. Chamava-se Benjamin de Oliveira – sujeito que dizia ter sido escravo. Era também um palhaço no picadeiro. Depois apareceu o Eduardo das Neves. Cantava em circo e muitas vezes pegava ponta em teatro. Tinha também um mulato considerado, de nome **De Chocolat**. Hoje o cantor faz questão de dizer: “sou sambista”. Naquele tempo era “Cançonetista”. O Eduardo das Neves era cançonetista. O outro, afrancesado, fazia questão de se dizer “Chançonier. (LEITE, 1995, p.25),

Esses artistas entrariam assim, em um novo patamar de visibilidade, de acordo com Ermínina Silva (2007). Essa teatralidade circense, com peças cantadas e faladas no palco ou no picadeiro atraía ao público. E a produção cultural começou a tomar as ruas, as pessoas decoravam e cantavam as músicas do teatro de revista, a indústria fonográfica recém erigida percebe a demanda da população e logo lançou vários desses artistas em discos, ou mesmo essas composições feitas para as peças com outros artistas cantando.

Durante a transição deste período pós-abolição até a chegada dos anos 1920, década em que o teatro perde soberania, outros meios de entretenimento começam a dividir o público assíduo, um estilo teatral que se manteve firme, o teatro de revista – também conhecido como teatro ligeiro – eram shows de variedades que se baseavam na comédia e no ridículo com um cunho de teatro popular.

São os espetáculos de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, que por sua vez poderá ser seguido por um quadro de malabaristas ou por uma declaração sentimental, etc. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o music-hall, o cabaré, a ópera bufa, o teatro de revista. (VENEZIANO, 1991, p. 20)

Ademais, havia resistência por parte da elite hegemônica tanto com relação a cultura negra quanto a sua presença nos mais diversos espaços. Neste período a denominação “professor” para os artistas negros das orquestras se tornou um hábito. Esse seria na opinião

de Orlando Barros um sinal de progresso, pois para ser chamado de “professor” esses artistas teriam que ter passado antes pelo conservatório musical.

No período em que a Companhia surgiu, o teatro passava por um movimento de renovação, ao inserir novos elementos, diferentes expressões artísticas e novos temas em suas encenações, como é o caso das coristas negras. Introduzidas somente depois da Primeira Guerra, com a renovação do teatro da década de 1920, elas eram cada vez mais frequentes aos espetáculos – sempre anunciadas enquanto a exótica novidade (BARROS, 2005, p. 14), eram também denominadas *black-girls* e o papel da baiana, que foi interpretada tanto por negras quanto por brancas.

Ela (a Companhia)¹² não inovou muito, mas soube assimilar, estilizar e reelaborar os elementos artísticos em voga, reproduzindo-os de maneira própria, causando forte impressão em seu tempo. A visão de uma trupe quase toda composta por artistas negros causou forte impressão numa sociedade ainda acostumada ao preconceito arraigado, e não muito distante da Abolição da Escravatura.” (BARROS, 2005, p. 25).

Conseqüentemente, o nascimento da Companhia Negra trazia para o centro o debate que os movimentos negros já faziam e por isso incomodou, pois ao ocupar esses espaços com seus corpos, a Companhia trazia a questão da representatividade, uma vez que expunha sua identidade étnica e nacional. Já a elite, mostrava-se extremamente conservadora naquilo que concerne o negro ocupar espaços no centro da vida social. Este conservadorismo “colonial” rústico não impedia o negro de ocupar os palcos, mas escolhia os papéis que poderia exercer, nunca podendo ser destaque, devendo servir a alguma função subalterna.

Mesmo na biografia de Benjamin de Oliveira, que é predecessor de De Chocolat, é demonstrado que houve embates para a aceitação de grupos circenses dentro dos teatros, pois consideravam tanto os atores quanto autores “saltimbancos parodiadores”, como se o teatro tivesse sido tomado por “cavalos e acrobatas” (SILVA, 2007, p. 169). Entretanto, é interessante perceber que conforme Benjamin adquire prestígio, os jornais e seus produtores começam a denomina-lo como *clown*, não mais enquanto palhaço, talvez na tentativa de atrair bilheteria ao trazer distinção para seu espetáculo.

Frantz Fanon em sua obra “Pele negras, máscaras brancas” (2008), afirma que “os pretos são comparação” (p. 176). É como se nosso valor próprio dependesse da consideração do outro. No sentido de que quanto mais assimilássemos o valor cultural da metrópole, mais

¹² Parênteses meu.

longe do barbarismo nos encontraríamos. Tão sutilmente que pode nos fazer pensar que agimos livremente quando na verdade somos por ela manipulados. O autor denuncia com isso os complexos desenvolvidos dentro da situação colonial, em que as únicas vias aparentes são, ou a pessoa vive dentro de um suposto “universalismo” no qual iguala-se através da educação, de viés aculturador, ou nega tudo isso e vive à margem. Viver dentro desse “universalismo” reafirma o sentido de que sujeitos subordinados seriam construídos a partir da obrigação de ter sua personalidade moldada dentro de um padrão, um processo que termina por alienar a sua própria existência. E este fato é importante porque fundamenta a necessidade de haver companhias negras de teatro enquanto uma resposta contra esse suposto processo alienador.

1. João Cândido Ferreira – De Chocolat

De Chocolat nasceu João Cândido Ferreira, em 1887, em Salvador, Bahia. Não se sabe ao certo quando chegou ao Rio de Janeiro, mas por volta de 1908 já trabalhava em bares como cançonetista com apresentações em cinemas e circos. Na época, João Cândido Ferreira, que mantinha o nome artístico de Jocanfer – as iniciais de seu nome –, fazia dupla com o cantor Boneco, trabalhando em “teatrinhos” da cidade.



Figura 1 De Chocolat - Fonte Museu Nacional - Orlando de Barros (2006, p. 160)



Figura 2: De Chocolat em 1938 Fonte: Anuário da Casa dos Artistas MCXXXVIII – Barros (2006, p.160)

Ao desfazer a dupla com Boneco, começou a tocar em espetáculos musicais, em salas de espera ou pequenos palcos de cineteatro. Sua primeira excursão internacional aconteceu a partir de uma experiência em Buenos Aires, onde se apresentou durante a Primeira Guerra Mundial. Ao já ter adquirido certo renome, começou a se apresentar em várias capitais nacionais, em seguida, fez sua primeira viagem à Europa, tendo ficado mais tempo em Paris.

As circunstâncias e a data exata da viagem não foram divulgadas em sua biografia e as informações que o autor diz ter encontrado demonstraram-se ser muito contraditórias. Alguns afirmam que De Chocolat viajou e retornou antes de a Primeira Guerra começar. Determinadas fontes informam que foi logo após a Guerra em 1918, outras, que viajou de 1918 a 1919. E há, ainda, as fontes que afirmam que a viagem aconteceu na década de 1920 e De Chocolat viu com seus próprios olhos a *Revue Nègre* em Paris, motivo central da sua decisão de montar um espetáculo negro no Brasil. De fato, a *Revue Nègre* estreou somente em 1925, momento em que Josephine Baker e Sidney Bechet se mudam para a capital francesa.

De qualquer forma, quando De Chocolat volta ao Brasil, as pessoas acreditam que ele fez sucesso no exterior; a ideia da legitimação internacional, confere a De Chocolat o respeito da elite brasileira e de seus pares. Com relação ao seu nome artístico, grande parte dos produtos de origem tropical possuía imagens de homens negros estereotipados, animaisescos. Inclusive em rótulos de chocolates, rum entre outros produtos carregavam em suas publicidades imagens que criava em torno do negro, personagens. “Portanto, o nome artístico, ao que parece, teria sido dado mais como uma pequena ironia do que por uma relação simpática entre o artista dos trópicos e seus anfitriões” (BARROS, 2005, p. 50).

No entanto, De Chocolat afirma que recebeu esse nome trabalhando nos cabarés parisienses, onde as pessoas o chamavam de “Monsieur De Chocolat”, exatamente pela sua cor de pele. Então abreviou retirando o Monsieur e ficou com o Chocolat.

Importante salientar, houve outros “De Chocolat” pelos palcos brasileiros, como Randall de Chocolate – norte-americano sapateador negro da Companhia Brasileira de Revista Tró-lo-lo. A confusão com os dois artistas trouxe complicações para João Cândido, bem no auge de sua carreira, assim como, nos anos 50, mas nesse momento já no fim de sua carreira, surge outro Chocolate. Houve um terceiro Chocolate também conhecido como Dorival Silva – cantor, compositor, locutor de rádio, fez várias canções no período.

De resto, algumas vezes, alguém criticava o De Chocolat como nome artístico pernóstico, como fez o jornal A rua em 19 de Setembro de 1926,

certa vez: “...é possível alguém na vida se chamar De Chocolat”. E o artista respondeu, em carta publicada em outro diário do Rio: “Diz ainda o meu desconhecido atacante que ‘De Chocolat’ não é nome de gente! ... Desconhecerá por acaso, o incógnito atacante, o valor da partícula ‘De’¹³ (Ibid., 2005, p. 49-50)

Também conferiam a De Chocolat a introdução do estilo de dança *Charleston* no Brasil – dança de origem norte-americana, desenvolvida pelos negros norte-americanos. Ele era referência no estilo, procurado para ensinar e dançar em espetáculos, ritmo que com o intercâmbio de artistas estadunidenses em Paris também era bastante difundido, tendo provavelmente aprendido a dançar na Europa.

A introdução do *Charleston* em espetáculos de revista, marcou uma época no teatro brasileiro, tendo seu ápice de 1925-1928. De fato, quando escreveu o primeiro espetáculo da Companhia “Tudo preto”, era ele quem dançava os números de *Charleston* (Ibid., 2005, p. 50). Há quem conteste essa precedência, mas, de qualquer forma, mesmo que não tenha sido De Chocolat a introduzir o ritmo no Brasil, foi o primeiro ator a dançar, portanto, foi quem divulgou e transformou a dança em sensação na então capital do país. Assim, ele foi construindo sua reputação.

Do mesmo modo, com o espectro de Paris rondando sua persona e também mais maduro profissionalmente, De Chocolat, ao retornar ao Brasil, funda a Companhia Negra em 1926. Além da Companhia Negra de Revista, também fundou após o rompimento com seu parceiro, a Ba-Ta-Clan Preta. Em 1936 fundou a “Casa de Caboclo” com Humberto Miranda e o dançarino Duque, criador do estilo de dança maxixe.

Em 1938, formou outra companhia negra especializada – Companhia Negra de Operetas e Revistas, dessa vez mais atento aos erros do passado, sobretudo, procurando melhores caminhos, que, de acordo com Barros (2005), não fosse o “do negro representando papel de branco”.

Em outubro de 1938, lançou a opereta, “Algemas quebradas”, ambientada no tempo do cativo “em vez de ter um cantor negro no papel principal, dava oportunidade ao canto de Jaime Vogeler, descendente de alemães, ao lado de atores negros importantes, como Grande Otelo e Apolo Correia. Finalmente, nessa última empreitada, a imprensa considerou a “iniciativa séria”, após a entrada do teuto-brasileiro no grupo.

¹³ Resposta de “De Chocolat” ao jornal “A Pátria” do Rio de Janeiro no dia 15/09/1926

“tratando-se de um veículo para as características próprias do canto, do baile, do drama social, de tudo que caracteriza ainda a sobrevivência da raça negra caldeada em outras, no Brasil. Mesmo assim, a nova organização de De Chocolat não demorou a se dissolver” (Ibid., p. 54-55).

De Chocolat passou a vida se aperfeiçoando e aprendendo novas habilidades, quando um espetáculo não dava certo, logo se preparava para a próxima empreitada. “Além de cantor e cançonetista, foi dançarino, ator, compositor de canções populares, repentista, improvisador, imitador, “cabaretier”, autor teatral” (Ibid., 2005, p. 56). Foi também produtor teatral auxiliando muitas companhias, além de diretor artístico, ensaiador e autor, fez vários quadros para diversas revistas musicais. Considerado também até mesmo um bom transformista, mas o biógrafo não conseguiu mais fontes para corroborar a informação. Ademais, De Chocolat era conhecido por seus colegas de trabalho como “rei da bronca” por ser extremamente rígido.

Na verdade, naquela época, os conflitos de De Chocolat tinham duas razões: a primeira, por puro preconceito contra o verdadeiro idealizador do “teatro dos artistas pretos”; a segunda, simplesmente pelo desejo de excluí-lo da companhia de que era sócio, quer dizer, pelo velho esbulho, que será motivo de relato circunstanciado em outro capítulo.” (Ibid., p. 59)

Em suma, ele nunca parou de trabalhar e, com certeza, não morreu no ostracismo, por mais que algumas fontes contraditórias o digam, em seus mais diversos obituários publicados nos jornais da década de 1950 (BARROS, 2005). Trabalhou até o fim de sua vida no meio artístico. Escreveu esquetes, produzia shows, colaborou com o Departamento de Turismo e Certame da prefeitura do Rio, dirigia o Serviço de Recreação Operária do Ministério do trabalho no cargo de ensaiador, foi um grande profissional da área artística, (BARROS, 2005, p. 57).

A ocasião de sua morte, no dia 27 de dezembro de 1956, vários jornais contaram falácias acerca dos seus últimos anos de vida em seus memoriais, uns diziam que tinha nascido em Minas Gerais, ou morrido na pobreza largado nos hospitais. Outros, que ficou rico na Europa e era um dos atores mais bem pagos do Rio. Barros (2005) informa que, desde 1953, sua saúde já estava debilitada, sofreu um atropelamento no qual fraturou as duas pernas, mas se recuperou, vivendo quatro anos restantes com a saúde debilitada por ter problemas cardíacos.

Enfim, De Chocolat foi um verdadeiro artista visionário. E isso incomodou uma elite racista, incomodou outros artistas principalmente os modernistas – sobre os quais falarei mais adiante, que tentavam construir um ideário universalista nacional, incomodou as pessoas que

acreditavam que o lugar do negro era apartado de uma sociedade que se creia civilizada. Uma disputa de narrativas que conflitavam a respeito da identidade nacional, ou que de fato nem conflitavam tanto, mas a partir do momento que os próprios negros expunham sua identidade nos palcos os detentores “do saber” acerca da identidade nacional se viram incomodados.

2. A Companhia Negra de Revista versus a grande imprensa

Antes mesmo de a Companhia Negra inaugurar, ela já era notícia nos jornais; críticos teatrais ansiosos já afiavam suas línguas e seus lápis em suas resenhas. Como Mário Nunes (1886-1968), que fazia piada com a ideia, criava anúncios falsos, fazia entrevistas falsas, como a que fez com Ascendina Santos, artisticamente chamada como Rosa Negra, a qual nunca entrevistou.

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 a 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mario Nunes no ‘JB’. (Ibid., 2005, p.47)

Havia uma pressão social para a primeira revista “Tudo preto” do grupo dar certo, os jornais frequentemente duvidavam da capacidade dramática dos atores negros, como informa Miriam Garcia Mendes em sua obra “O negro no teatro brasileiro” (1993). Com relação a Companhia Negra de Revista “naquela altura ainda havia muitas dúvidas sobre a competência dos artistas negros, agora guindados dos papéis secundários para o estrelato” (Ibid., p. 70). A expectativa do público era de uma versão brasileira de “*Revue Nègre*”. E a todo momento a imprensa fazia comparações.

Os jornais da época tinham uma estratégia em comum, em um primeiro momento, gerar antecipação nos leitores acerca de todas as peças que estreariam, portanto, só escreviam coisas boas, tanto sobre o elenco, figurino e cenógrafos, de maneira que vendesse vários ingressos na estreia, assim, eles também lucrariam. Porém, no momento que saísse a crítica, de fato saberíamos o que eles realmente pensavam, porque seria nesse momento que eles iriam para a jugular.

Uma das formas de criar expectativa, era dar informações técnicas ou até mesmo elogiar a produção sem antes nem ter assistido, é o famoso jabá¹⁴ que os donos dos teatros

¹⁴ Jabaculê (1) Dinheiro com que se corrompe um jogador adversário para se deixar vencer. (2) Dinheiro ou qualquer objeto de valor usado para a corrupção. (3) Qualquer valor usado como meio de gratificação.

davam aos jornais. E muitas vezes, na tentativa de serem engraçados, ou, pelo menos lisonjeadores, escreviam as coisas mais horrendas.

É o caso da reportagem feita com o dono do teatro Rialto, um ítalo-americano Angelino Stamile, que sediou a temporada no Rio de Janeiro da Companhia Negra de Revista, com o intuito de aumentar o público que frequentava seu teatro, tido como azarado, dado que todas as peças que lá estreavam se tornavam um fracasso. Stamile, no fim da entrevista, informa que tem de atender um vendedor, um moço que parecia norte-americano, segurando um maço de catálogos ilustrados, que vinha lhe oferecer equipamentos para o teatro. Propunha instalar um aparelho em voga nos teatros americanos, “câmaras inodoriantes”, na caixa do Rialto, para uso dos artistas da Companhia Negra de Revista. Conclui o repórter que o vendedor “garantia que, por meio delas, nos Estados Unidos, tirava-se até a catanga das baratas...”¹⁵ (BARROS, 2005, p. 74-75).

Ou, pior ainda, quando haviam tentativas de elogiar a qualidade dos negros, que as vezes nem seriam “tão” negros assim, como é possível observar nesse trecho de uma matéria escrita pelo jornal “A Noite”¹⁶.

Assim, por exemplo, o agrado que merecem das plateias, nas grandes metrópoles, os negros – cujo prestígio se firmou no advento e glória do jazz – com o encanto das raparigas pretas e fama e a riqueza de algumas delas, notáveis em especialidades teatrais. Não é dizer que as atrizes e bailarinas célebres se recolhem entre as africanas, cuja, ignorância absoluta e desaire natural de formas e atrativo apreciável a homens cultos. As “estrelas” negras selecionam-se entre as populações de cor estadunidenses. Ali onde a população de sangue africano vive sob costumes civilizados, levam vida perfeitamente igual aos brancos em todos os aspectos e, sobretudo, do ponto de vista da instrução, a raça se refinou, física e intelectualmente, produzindo tipos de primeira água no gênero

É que os negros norte-americanos não padecem o rigor do clima africano e não se formam, como nas terras de origem, sob a influência nefasta das moléstias naturais dos seus países, agravados sempre pelo nenhum cuidado higiênico. O negro norte-americano é um tipo à parte, na raça, e as mulheres que dali saem, a tentar a vida na arte, para as próprias grandes cidades estadunidenses, e para a Europa, são em regra tão finas de perfil e ilustradas como as melhores europeias do melhor sangue. Mas, nem sempre as chamadas “negras”, são de fato negras, mas tipos de cruzamentos, mulatas de grande estilo, realmente graciosas e realmente artistas. Haja vista como padrão de tipo, a formosíssima mestiça que se elegeu, há tempos, a mais bela de um dos estados negreiros da União. Tal era a delicadeza de suas linhas

Popularmente conhecido como Jabá. Denifção Michaelis online: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=V4ndK> <Acesso Maio/2019>

¹⁵ Jornal “O Malho” publicado no dia 10.07.1926

¹⁶ Jornal “A Noite” do dia 25/07/1926

plásticas, que poderia disputar vantajosamente um concurso de brancas, desde que lhe fosse mudado o colorido do pigmento... (Ibid., 2005, p. 79-80)

No entanto, a Companhia, em vez de se retrair diante as críticas, aumentou a quantidade de números, chamou a artista internacional de Barbados, Miss Mons, contratou vinte coristas e colocou Pixinguinha, músico já de prestígio, como maestro da orquestra. Era uma contradição sem fim, porque até o último momento antes da estreia, os jornalistas achavam meios de difamar a companhia, contudo, a ansiedade era tanta de poder dizer que o Brasil teve uma iniciativa em comum com França, a sua *Revue Nègre*, que esses mesmos jornalistas também focavam no ponto de que os negros daqui teriam um potencial para serem melhores que os negros de lá (BARROS, 2005).



Figura 3: A Companhia Negra de Revista– Fonte: Museu Nacional Revista Careta – 14.08.1926 a. XIX, n° 947 – Orlando Barros (2006, p. 161)

Além disso, o contexto para estreia não era dos melhores, a peça “Tudo preto” além de competir público com a Ba-Ta-Clan francesa, competia também com as peças nacionais em cartaz e com mais duas companhias estrangeiras – Companhia Portuguesa de Revista e a Companhia Argentina de Revista, sediadas em teatros bem localizados e com ótima reputação, em comparação com o azarado Rialto.

Mais uma vez, o crítico de teatro Mario Nunes informou que as pessoas foram com a intenção de se divertir com o grotesco e o ridículo, mas ocorreu exatamente o oposto, elas

assistiram a um espetáculo de qualidade, digno às produções internacionais, que essa plateia tanto prezava. Com atores extremamente competentes

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 de *compère* número de canto e dança, bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos, que deixaram a melhor das impressões. (...) “Inútil nos parece acumular aqui considerações filosóficas ou sociais... A raça negra quer evidenciar suas capacidades artísticas entre nós. Oxalá o consiga e se esforce ardentemente pelo seu adiantamento e ilustração.”¹⁷ (BARROS, 2005, p,86)

Em resumo, a peça era estruturada da seguinte forma: no primeiro ato com uma breve narração, De Chocolat como *compère*¹⁸, apresentava o espetáculo, informando a razão do nome “Tudo preto”, em seguida apresentava os números. O primeiro número, “*Lá vem elas*”, versava acerca da “crise” das empregadas domésticas. Em seguida, Dalva Spíndola fazia a baiana – como já informamos, personagem fixa das revistas, com voz afinada e uma dicção cuidadosa. Depois, Mingote encenava o samba de Sebastião Cirino “Cristo nasceu na Bahia” *junto a* um corpo coral. Adiante, a estrela principal do espetáculo, Rosa Negra, entrava em cena ovacionada, (Jornal do Brasil, 01.08.1926 apud BARROS, 2005)

No Segundo ato, De Chocolat e Dalva Spindola faziam um número trajados de roupas *à la* Luís XV, cantavam “*Le roi s’amuse*”, também eram ovacionados. O quadro seguinte era o dos *grooms*, que fez tanto sucesso que eles tiveram que repetir três vezes a pedido do público.

Rosa Negra retornava para cantar “Pérolas negras” e a “Jaboticaba afrancesada”. Depois, “Banhistas” liderado por Rosa Negra e Dalva Spindola e, por último, uma homenagem a “José do Patrocínio” com “Mãe preta,”¹⁹ (BARROS, 2005, pp. 88-89).

A todo momento a crítica especializada, se mostra incrédula, ou jorrando farpas gratuitamente. Elogiam a atuação, mas falam da falta de experiência desses atores – imaginando quão difícil deve ter sido para prepará-los. Por exemplo: “Rosa Negra agrada, mas também não é bem aproveitada” (Ibid., 2005, p. 89).

¹⁷ Jornal do Brasil, matéria pública do dia 01.08.1926

¹⁸ Em Português: Compadre/Comadre – Denominação genérica dada às figuras dos apresentadores das revistas-de-ano. Oriundos do modelo francês, que influenciou a revista-de-ano portuguesa, os Compadres (Compère e comère) foram obrigatórios nas revistas brasileiras até a eclosão da I Grande Guerra, quando, separados do resto do mundo, desenvolvemos um modelo tipicamente nosso que sepultou o Compère e também a Comère. (Dicionário do Teatro Brasileiro, p. 89)

¹⁹ Jornal do Brasil matéria publicada no dia 01.08.1926.

Porém, não para nossa surpresa, muitos jornais “esquecem” de colocar o nome de Chocolat enquanto criador da obra – sendo sua ideia original tanto a peça quanto a criação da companhia. Entretanto, muitos elogiam sua performance enquanto *compère* e seus números de dança. Não acreditamos que tenha se tratado de um engano, não dar crédito a De Chocolat é o movimento infelizmente comum quando se trata de dar crédito aos negros por algo que não são considerados capazes.

Havia uma forte diferenciação no meio artístico com relação a Jaime Silva e De Chocolat. Enquanto um tinha que se esforçar ao dobro para ser reconhecido enquanto criador do espetáculo, o português co-fundador já era reconhecido automaticamente. “Jaime Silva tinha o apoio e a admiração dos mais destacados portugueses do Rio, De Chocolat não podia contar com o apoio de nada, senão do seu trabalho, e isso não demoraria a pesar no destino da Companhia.



Figura 4 Ascendina Santos (Rosa Negra) O Malho” 13 de Fevereiro de 1926. Fonte <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=4> <Acesso dia 29/01/2019>.

O *Jornal do Commercio*²⁰, por alguma razão, diz que o texto de “Tudo preto” “pode ser comparado à maioria das [revistas] que por aqui se apresentaram”, mas que tinha sido escrito por “um autor tão modesto que não exigiu sequer que o seu nome figurasse no cartaz”, embora fosse do conhecimento geral que se tratava de autoria de De Chocolat. A atribuição do texto foi corretamente apontada pelos demais jornais, embora somente o cronista Quintiliano tenha feito apreciação mais demorada”. (Ibid., 2005, p. 93)

De acordo com Barros (2005, p. 96), De Chocolat ressaltou o máximo que pode o cunho étnico-racial de seu espetáculo. Não sem motivo convidou Sebastião Cirino para compor a partitura de seu espetáculo, pois ele era considerado o artista que melhor manifestava essa característica em suas composições, era considerado um mestre das composições cem por cento brasileiras, sem mencionar as citações de costumes, dos hábitos ressaltados tanto nas canções quanto no livro da peça.

À guisa de Tiago Gomes no artigo “Negros contando (e fazendo) sua história: Alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)” , o espetáculo “Tudo preto” trazia temas caros ao debate acerca da identidade nacional amplamente discutido pelos intelectuais do período. A peça tratava sobre “mestiçagem, influências negras na cultura brasileira, racismo, influências regionais diferenciadas em um caráter nacional único” (GOMES, 2001, pp. 56-57). Nessa perspectiva, Daniela L. dos Santos, em um artigo chamado “A companhia negra de revistas: nos ecos do projeto civilizatório brasileiro – As atualizações dos discursos sobre nação e civilização na trajetória da companhia” também pondera que discursos nacionalistas como este, propagado pelos modernistas, elegem símbolos “tipicamente nacionais” segundo os interesses das classes dominantes (SANTOS, 2015, p. 107).

Entretanto, já que abrimos uma janela para a questão da identidade nacional, é importante salientar o posicionamento do movimento modernista com relação a esses artistas negros, dado que compartilharam um mesmo período histórico, durante a pesquisa nos deparamos com opiniões de artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Mario de Andrade e Prudente de Moraes Neto. É triste perceber que observavam esse movimento negro enquanto uma afronta a sua visão de identidade nacional, como se somente os “modernistas” pudessem ter o predomínio sobre a representação do negro, ou como se a visão deles com relação aos

²⁰ *Jornal do Commercio* - Rio de Janeiro – matéria publicada no dia 01.08.1926

negros estivesse certa, mas aquela dos próprios atores negros produziam ao se representar estivesse errada.

A estética do negro dentro da identidade nacional é cristalizada a partir do viés desses artistas, vide a obra de Mario de Andrade, “Macunaíma – o herói sem nenhum caráter” (2013). Em que o herói tipicamente brasileiro, considerado uma criança feia, inicia a história enquanto um homem negro preguiçoso, que ao lavar-se em um rio “deixa toda sua sujeira na água e se torna branco”, seus irmãos também negros, ao tentarem pular no mesmo rio para se esbranquiçar, só conseguem descolorir suas peles, pelo fato da água já estar “suja” com a cor de Macunaíma, dessa forma um deles deixa a pele vermelha e o outro só consegue descolorir a palma mãos e sola dos pés.

“O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus para a indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou” (ANDRADE, 2013, p.37)

É sabido que Mario de Andrade desenvolve a trajetória do anti-herói ou melhor do “herói de nossa gente”, a partir dessa tríade de personagens – as três raças civilizadoras do Brasil, sendo Macunaíma então o branco, Jiguê o indígena e Maanape o negro. O temperamento de Macunaíma enquanto um homem nascido negro era o de sempre tirar vantagem dos outros, e os irmãos também homens negros, de serem mulhengers, trabalhadores natos, envolvidos em problemas quase sempre por causa de Macunaíma, demonstrando o ideário do ser negro naquele período – o negro é desenhado mais uma vez como uma figura arquetípica, ou melhor, estereotipada. Que até pode ser considerado um agente colonizador, entretanto, agente que criou um povo sem caráter.

A ideia do verde-amarelismo²¹ na estética modernista era enaltecer o que é brasileiro e negar aquilo que fosse europeu, porém, tudo aquilo que é brasileiro é representado enquanto

²¹ Verde-Amarelismo, Primeira fase do Mov. Modernista, movimentos Verde-Amarelismo e Anta, defendiam um nacionalismo ufanista, com evidente inclinação para o nazifascismo. Dentre os muitos escritores que fizeram parte da primeira geração do Modernismo, destacamos Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel

problemático, sexualizado, feio e ingênuo, mesmo com a estética literária possuindo, de fato, bastante elementos da cultura indígena. Por isso, é importante pensar o lugar de fala destes modernistas, filhos de uma elite que o máximo de contato com a “senzala” que tiveram foi através da “casa grande”.

Portanto essa construção da identidade brasileira tentou promover um apagamento daquilo que tinha de distintivo dos negros brasileiros, colocando tudo no “mesmo saco” chamado identidade brasileira. Também não quer dizer que o negro deveria viver um regime de apartheid cultural, mesmo porque a cultura está sempre em movimento, é importante destacar que o debate aqui é sobre a importância de exaltar o que temos de distintivo.

Renato Ortiz, na obra “Cultura brasileira e identidade nacional” (1994), discorre ao analisar alguns autores clássicos das ciências sociais que características como “desequilíbrio moral e intelectual”, “apatia”, “imprevidência” estariam inatas aos brasileiros. Que a mestiçagem seria acima de tudo simbólica, que acarretaria inferiorização dada a participação do mestiço, sendo que o “ideal nacional” seria uma utopia no sentido de que constituiria exatamente o processo de branqueamento, mas, ainda assim, essa teria sido “uma escolha epistemológica para construir uma identidade nacional”. (ORTIZ, 1994, p.21)

E o problema que o movimento negro perpassaria seria exatamente o do impasse de fazer ou retomar as manifestações culturais negras, já que muitas vezes elas estariam marcadas pelo signo da brasilidade, demonstrando assim como o movimento de ressignificação cultural “brasileira” seria problemático. “O mito das três raças é neste sentido exemplar, ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais” (Ibid., 1994, p. 44).

Portanto, assim como percebemos que dentro da identidade nacional cabem várias identidades, concomitantemente seria possível concluir que não haveria uma cultura popular, mas culturas populares, em que através de uma memória coletiva, que, por sua vez, é particularizada, seriam estabelecidos traços distintivos dentro da cultura popular, em nosso caso analisado traços distintivos da cultura negra.

Portanto, assim como informa Gomes (2001), os artistas da Companhia Negra estavam cientes do seu papel nesse período, no sentido da construção da identidade nacional. Grande Otelo, em entrevista no Roda vida (1987) sugere, na verdade os entrevistadores também, que Mario de Andrade após ter assistido a Companhia, provavelmente desenvolveu a ideia para

escrever Macunaíma. E Otelo fala que pesquisaria nos jornais para procurar a crítica do autor a Companhia na perspectiva de encontrar algo que suscite a escrita de Macunaíma.

Em suma, o grupo permaneceu no topo das bilheterias do Rio de Janeiro, perpassando até mesmo as companhias estrangeiras. O Rialto renovou a revista por mais um período devido as sessões estarem sempre lotadas. Contudo, os fiscais/censores ficavam em cima do teatro com acusações de que as atrizes se prostituíam e multaram a casa em 59 mil réis por permitir a entrada de menores em um espetáculo com nudez. Tentativas como essa, de multar a companhia, não faltaram desde sua estreia, como, por exemplo, por excesso de lotação. No entanto, ao investigar como a bilheteria tinha autorizado a venda de mais lugares do que realmente haviam no teatro, informaram que quem estava entrando sem ingresso era a própria polícia que mostrava o distintivo e passava (BARROS, 2005).

Ademais, grande parte da atuação da polícia, ironicamente, também se desdobrava devido à imprensa que incitava tanto a censura quanto a polícia, sendo que geralmente, quem acionava a polícia era a própria censura. Barros (2005), afirma que havia uma “conspiração” contra o teatro negro pelo periódico “A Rua²²”, como é possível observar:

“Os últimos alentos da Companhia Negra de Revista, no Rialto”

“Bem depressa, porém, se verificou eu os pretos do De Chocolat era a maior blague deste mundo!... Em Paris exibiam-se pretos artistas; aqui se exibiam os nossos copeiros e as nossas cozinheiras... havia uma pequena diferença... O declínio, o desastre.

Ora, constatada a palhaçada que o De Chocolat 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 troça, a toda uma população, não se podia desejar nada mais impudico. Era, realmente, de causar pena o espetáculo de miséria e desgraçiosidade a que pudemos assistir com as representações do Rialto. As pobres raparigas a exhibir em cenas magríssimos gambitos negros com manchas brancas, chegavam a dar náuseas... a gente começava sem querer, diante daquela exibição dolorosa, a inquirir, de si, de onde poderiam ter provindo aquelas manchas... nada mais desagradável. Os rapazes, coitados, sem nunca ter pisado um palco, esbarrondavam-se em contradanças macabras e estonteantes... os conhecidos eram apontados a dedo, sob ruidosa chalaça da plateia: - aquele é o alfaiate do Jaime Silva! Há! Há! Há! – Olha aquele outro! É o preparador das tintas cenográficas do Jaime Silva! Era trágico.

De Chocolat mergulha no vácuo:

O público ria de só. De puro dó. Porque nada mais constrangedor. O que se estava praticando era um abuso, a requerer a intervenção da própria polícia.

²² Jornal “A Rua” matéria publicada no dia 14.09.1926.

Era a exibição quase nua (tudo agora acompanha o Ba-Ta-Clan) ... de humildes rapazes e pobres raparigas que haviam sido pegados pelo De Chocolat e empurrados a muque, para o tablado de um teatro. Ali eram exibidos como se pode exibir, num lugar público, um grupo de animais curiosos.

Mas como o público de uma grande cidade como o Rio de Janeiro é uma eterna criança, a princípio, como já disse, a concorrência foi grande. O dinheiro correu a granel na bilheteria do teatro. De Chocolat, ao mesmo tempo que atafulhava os bolsos, outrora outros, mascava um charuto ordinário para declarar! Que havia descoberto o maior negócio do mundo” (Há se o doutor Carlos Costa um dia aparecer por ali... que caçada). A direção do teatro chegou a mandar rezar a missa, em ação de graças, pelo sucesso.

Felizmente, o público, tão depressa quanto se podia esperar, verificou que aquilo afinal, não tinha nenhum propósito, e começou a abandonar o teatro, ameaçando seriamente a “Empresa” do De Chocolat, de ir a garra. O “Artista” agora ponha as mãos para o céu e anuncia, depois do ruidoso insucesso da nova peça, uma “reprise” com que se espera se salvar. Mas ao que parece, não há mais remédio. Desta vez, De Chocolat vai mesmo para o fundo. Até que enfim. (BARROS, 2005, p. 105-106)

Obviamente, no dia seguinte o que apareceria nos jornais seria a resposta de De Chocolat, publicada no jornal “A Pátria” na seção “Nos teatros” – em que ele primeiramente agradece o acolhimento do público ao espetáculo e, depois, se dirige ao agressor, dizendo basicamente que ele estava muitíssimo enganado, que não se lembra de ter “bebido com um amigo urso para merecer tanta amabilidade”. Demandou respeito, que respeitasse sua história, de quem venceu na vida só e que respeitasse sua trajetória profissional de quem até mesmo no Folies Bergère da França havia se apresentado (BARROS, 2005, p.107). A resposta ofendeu o atacante anônimo, porque os ataques continuaram.

Tempos depois o jornal, em um episódio de mito da democracia racial, tentou se explicar: “Se se tratassem de artistas verdadeiros, pouco nos importaria a cor. Seria um preconceito odioso, de raça, que este jornal não tem. Mas não; trata-se de uma pura e simples exploração, aliás, de fácil verificação”²³ (Ibid., 2005, p. 109).

O biógrafo pergunta se esse fato teria sido uma conspiração, porque pouco tempo depois a Companhia começava a romper laços, as apresentações do Rialto logo se interrompem e a relação de De Chocolat e Jaime se tornou conflituosa. Se essa havia sido a intenção do atacante, de fato, ele conseguiu, porque mesmo que nos ataques tardios tenha sido feita uma ou outra crítica a Jaime Silva, os ataques a De Chocolat eram muito mais ferinos do que os reservados a Jaime, demonstrando nitidamente um conflito racial nas críticas.

²³ “A Rua” matéria publicada no dia 07.10.1926

A segunda revista da companhia “Preto no branco” foi bastante criticada, entretanto mais ainda que o espetáculo, De Chocolat novamente foi alvo de críticas. Era notável a má vontade da imprensa com relação ao artista, provavelmente porque não esperavam as recorrentes respostas às críticas feitas, da maneira como ele fazia. E as colunas eram os principais “fazedores” de público da época, de qualquer forma, a segunda revista foi muito mal e voltaram a apresentar a primeira.

Voltando as críticas jornalísticas, o atributo de cor continuou do início ao fim da existência dessas companhias, sendo uma problemática para debater o grau de civilização desses atores, a inteligência e os fatores culturais que eles achassem inferiores. Contudo, verificamos a partir dos títulos das revistas, dos esquetes apresentadas e das canções, que uma ressignificação de sentidos estava sendo operada. A Companhia Negra criou títulos para seus espetáculos que até o próprio Orlando Barros (2005) considera apelativos, contudo ao observarmos, analisamos enquanto um gesto, muito próximo do que os próprios movimentos negros da época faziam, positivar termos que teriam a intenção de ferir.

Peças com os nomes “Tudo preto”, “Preto no branco”, “Carvão nacional” e “Café torrado” não são pejorativos, mas causam um impacto. Tanto é que, nos jornais, um dos medos e piadas constantes era a apreensão das empregadas domésticas largarem seus empregos e se juntarem as trupes, uma ameaça à ordem vigente das relações sociais.

Portanto, seria possível considerar que esses espetáculos produziram agência para a população negra do período, no sentido de que a presença daquela companhia, de fato, poderia mudar os ideais de locais de pertencimento, significar mobilidade social. Estamos fazendo uma inferência com relação a mentalidade da época, mais ainda assim se torna muito significativo a ideia de os jornais recomendarem aos “patrões” prenderem suas empregadas domésticas nas casas, e, ao mesmo tempo, ter no espetáculo um esquete que se chama “a crise das empregadas domésticas”. Aquele cenário produzia uma ameaça, como se a ordem dos locais estivesse mudando.

Clovis Moura, na obra Sociologia do negro brasileiro (1983), ao analisar os “grupos específicos negros” que apresentaremos melhor adiante, também discorre sobre esse movimento de fazer “heranças positivas”, para transformar imaginários sociais de cunho negativo.

De maneira análoga, Stuart Hall, na obra “Da diáspora: identidades e mediações culturais” (2006), informa que a negritude operaria enquanto um signo de união para os

negros no sentido de apresentar um ideal de identidade cultural, e a positivação de estereótipos seria um exemplo disso.

a negritude tem funcionado como signo da maior proximidade dos afrodescendentes com a natureza e, *consequentemente*, da probabilidade de que sejam preguiçosos e indolentes, de que lhes faltem capacidades intelectuais de ordem mais elevada, sejam impulsionados pela emoção e o sentimento em vez da razão, hipersexualizados, tenham baixo controle, tendam à violência etc. Da mesma forma, os estigmatizados por razões étnicas, por serem “culturalmente diferentes” e, portanto, inferiores são *também* caracterizados em termos físicos (embora talvez não tão visivelmente quanto os negros), sustentados por estereótipos sexuais (os negros seriam excessivamente masculinizados e os orientais afeminados etc.) (HALL, 2006, p. 70)

Ademais, no primeiro ano da companhia, logo após anunciarem que sairiam em turnê pelo Brasil, De Chocolat rompe com Jaime Silva e deixa a Companhia Negra de Revista, deixando o grupo com o português. De Chocolat vence um processo contra Jaime Silva para que ele não apresentasse mais sua peça. E, com isso, De Chocolat manda a seguinte carta ao jornal “A Pátria”²⁴, com relação a sua saída:

Aos meus amigos, admiradores e inimigos também, declaro que deixei a direção da Companhia Negra de Revistas, por não ter querido o meu sócio e amigo Sr. Jaime Silva, assinar o contrato, que há muito devia estar assinado. Consta que o Sr. Raul Zaloma assumiu a direção da dita companhia, tendo, desde ontem, prestado os seus bons serviços como ensaiador. Ao meu distintíssimo sócio, amigo e grande artista, o rei da cenografia Sr. Jaime Silva, agradecimentos pelo tempo e que passamos em adorável convivência. Hode mihi cras tibi (BARROS, 2005, p.131).

Ao sair da Companhia Negra, De Chocolat funda a Ba-Ta-Clan Preta, com alguns nomes que junto com ele, como Pixinguinha (1897-1973) e Deo Costa – a Vênus de Jambo, deixaram a Companhia Negra. Contudo, a ocasião da viagem da Companhia Negra a São Paulo tendo Jaime Silva como diretor, com a saída de Chocolat, o Clarim d’Alvorada, faz uma homenagem ao grupo.

E com relação à imprensa negra, somente o Clarim d’Alvorada louvou a iniciativa, por ela, de fato, ser uma ferramenta de reconhecimento a presença dos negros na sociedade, sendo assim a apreciação e finalmente a valorização do negro em causa. Sob o título de “Nossos parabéns!”, eles agradecem a Companhia Negra de Revista. Começam dizendo que, “apesar

²⁴ Jornal A Pátria matéria publicada no dia 25.09.1926

dos pesares”, o “nosso progresso” vinha se multiplicando diariamente em todas as atividades humanas, nas rodas esportivas, nas ciências, artes, letras em várias disciplinas, de modo que tinha chegado auspiciosamente ao teatro ligeiro, mostrando que se concretizava a “crescente evolução do homem de cor.” (BARROS, 2005, p. 114). O Clarim ainda discorre que esse seria um marco para conquistas futuras, sendo este acontecimento teatral um passo para o progresso do negro e para a evolução do país.

A Companhia Negra, para o Clarim estava no mesmo caso, na direção do progresso do homem de cor, graças aos esforços de De Chocolat – não lembraram que este tinha sido afastado da Companhia -, e dos artistas negros. Por isso, haviam aplaudido com veemência e entusiasmo o “espetáculo inédito e de tantas excentricidades”, não havendo nada que lhe parecesse inconveniente, portanto estavam “paulistanos e paulistas, brasileiros sensatos, hoje mais do que nunca estamos satisfeitos”. Esta satisfação não demoraria a ser demonstrada efetivamente a Jaime Silva dentre em breve, logo depois da estreia do segundo espetáculo da Companhia.²⁵ (BARROS, 2005, p. 152)

Desta forma, isso agregou ao grupo um tom político, que antes não se pensava ter. Foi feito ao melhor estilo do movimento negro paulistano da década de 1920, com um chá da tarde e depois um baile em homenagem ao grupo. Com discursos de vários líderes do movimento como: “Benedito Florêncio, R. Romano, José J. Alvez e Benedito Ribas, Aleixo T. de Barros, Benedito Bordine, Silvério Pereira, Adelaide Matias, Vincentina de Moraes, Celestina Paula Ramos, Lídia de Melo, Alice Mendonça, Joana Paranhos e Maria de L. Reis”. (Ibid., p. 156).

Quando a Ba-Ta-Clan de De Chocolat está para chegar na cidade de São Paulo, a companhia de Jaime começa sua turnê no interior do Estado de São Paulo. Neste momento, um jornal de São Paulo, com a chegada da Ba-Ta-Clan Preta, apresenta De Chocolat não só como diretor e organizador da companhia, mas como verdadeiro criador do teatro negro.

A autoria da nova revista de De Chocolat é atribuída ao próprio e a Lamartine Babo (1904-1963), com músicas de Marques Gama e Bonfiglio de Oliveira (1894-1940). No entanto, infelizmente, o Clarim d’Alvorada, não se interessou pela companhia de De Chocolat, noticiando somente a turnê da outra companhia pelo interior.

Aliás, a Companhia Negra de Revista foi um sucesso no interior, algo que não pode ser dito a respeito da Ba-Ta-Clan Preta. De maneira a burlar a proibição e aumentar seu

²⁵ O Clarim d’Alvorada matéria publicada no dia 24/10/1926

repertório com a revista mais famosa da Companhia, Jaime Silva trocou o nome de “Tudo preto” para “Tudo negro” adicionou algumas músicas e contratou uma nova estrela, um menino que ele anunciava ter 6 anos, mas, na verdade, tinha 11 anos, chamado Sebastião Bernandes de Souza Prata, com o nome artístico de Pequeno Otelo, que ficou celebre anos depois como o Grande Otelo



Foto 5 Grande Otelo com 12 anos 1927 Fonte Biblioteca Nacional – Orlando Barros (2006, p.165)



Foto 6: Grande Otelo em 1927: Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/matérias/2015/07/07/código-de-menores-de-1927-foi-usado-para-proibir-grande-otelo-de-atuar-no-teatro>.

Á vista do sucesso de Otelo, várias companhias começaram a usar artistas mirins nos palcos cariocas, com a expectativa que fizessem seu mesmo sucesso. Ele foi a estrela do show por muito tempo, sendo até mesmo *compère*, papel que tinha sido ocupado anteriormente por De Chocolat. O Pequeno Otelo dançava, cantava, declamava em vários idiomas. Mas sua passagem na companhia foi breve, do mesmo jeito que entrou na companhia, repentinamente, depois de um tempo saiu, assim como fazia costumeiramente nos grupos circenses que participou. José Correia Leite (1992), traz a seguinte lembrança acerca da companhia:

Isso foi mais ou menos em 1926, num grande acontecimento em São Paulo: a vinda da Companhia Negra de Revista, do Rio de Janeiro, **fundada por um cenógrafo português**²⁶. A estreia foi no antigo Teatro Apolo. Era ali na 24 de maio, esquina com a Rua Dom José de Barros. A companhia tinha como estrela a atriz Rosa Negra. Os outros acompanhantes quase todos amadores. Apareceu para apresentar a Companhia um negrinho pequenino, chamado Otelinho. Era o Grande Otelo de hoje. Houve discurso, um dos quais ao Benedito Florêncio, que fez uma saudação do camarote. Todos os atores eram negros. Havia um engraçado. Ele cantava “Cristo nasceu na Bahia” – a única coisa que ele fazia no espetáculo, chamava-se Mingote. Depois dali ele saía correndo para ir aos bailes. Ficava “louco” aqui, porque ele nunca tinha visto... O que aconteceu com ele, aconteceu comigo. Ele veio do Rio de Janeiro, e lá não tinha bailes, ao que me parece, eram mistos. Ele chegou aqui, ficou entusiasmado - dizia que se a companhia acabasse ele ia ficar com a raça. (LEITE, 1992, p 49-50)

Em entrevista para o Roda-vida do dia 16 de julho de 1987, Grande Otelo relata brevemente sua experiência com a companhia e o que significava ser ator negro nesse período. Durante a entrevista, ele fala que fez parte de uma companhia que muita gente não tem conhecimento que existiu no Brasil.

O galã, o *chansonnier*, era negro. A primeira atriz cantora negra, que era a Rosa Negra [cantora e atriz, apresentava-se nos bares e parques de diversões cantando e dançando. Descoberta pelo revistógrafo Marques Porto, estreou no Teatro São José em 1926, na revista *Pirão de areia*, e foi a atriz mais aplaudida na revista do São José. Estrelou na Companhia Negra de Revista. Com a extinção da Companhia, continuou fazendo sucesso em outros teatros de revista]. Os cômicos negros - que eram o Mingote - o Osvaldo Viana e o maestro era o Pixinguinha. Essa companhia foi assistida até pelo próprio Mário de Andrade, eu até agora pretendo pesquisar *O Estado de S. Paulo* pra ver se eu encontro lá uma das críticas do Mário de Andrade e o meu nome. Eu espero isso!

Assim, de dezembro de 1926, a fevereiro de 1927, a Companhia cumpriu um impressionante rol de cidades visitadas, em três Estados da federação: Niterói, Campos, São Paulo, Santos, Campinas, Ribeirão Preto, Amparo, Jaboticabal, Bebedouro, Barretos, Araraquara, São Carlos, Jaú, Sorocaba, Jundiaí, Piracicaba, Pouso Alegre, Itajubá, Três Corações, Varginha, Lavras, Barbacena, São João d’El Rei, Belo Horizonte e Juiz de

²⁶ Grifo meu

Fora.²⁷”(BARROS, 2005, p.187). Voltou ao Rio com espetáculo renovado, e logo em seguida fez turnê na Bahia, Rio Grande do Sul e Petrópolis.

Não obstante, é interessante notar como a reputação da companhia muda após a saída de De Chocolat e posse de Jaime Silva. Mesmo as peças que haviam sido execradas anteriormente, agora eram elogiadas, como é o caso de “Preto no branco”.

A Companhia Negra durante sua turnê desenvolveu um bom relacionamento com políticos renomados da Primeira República nas diversas regiões pelas quais passou. Provavelmente, porque a chegada da companhia nas cidades era um acontecimento social, ou seja, funcionaria como propaganda para os dois lados, um usando da publicidade do outro. Assim Washington Luís (1869-1957), Venceslau Brás (1868-1966), e Carlos de Campos (1866-1927) renderam aplausos a companhia. Consequentemente, mais uma vez reforçando o tom político do grupo, criando repercussão principalmente nas cidades pelas quais passava.

A Companhia por sua vez passou por diversas cidades que não estavam habituadas a receber espetáculos, principalmente um composto somente por negros, fora do picadeiro. Portanto, para além da repercussão artística, teve um efeito social e cultural ao trazer arte para algumas cidades até mesmo bastante carentes do interior, sem muito acesso a atividades culturais da metrópole.

De qualquer modo, a turnê passou também por outras capitais do Brasil como Salvador e Recife, onde a imprensa também se mostrou muito dura com a companhia, não poupou ninguém, nem Grande Otelo que até então era só elogios. Principalmente em Recife houve apreciações bem racistas com relação a Companhia; é interessante considerar que é exatamente nesse período que Gilberto Freyre escreve “Casa grande e senzala”.

O espetáculo teve de ser apreciado menos como arte de que efetivamente como novidade. Um grupo de negrinhas e de negros, a imitar nem sempre com vantagem os artistas brancos; outras vezes, como nas danças originais – Charleston, maxixe – com vantagem sobre aqueles.

Há, na Companhia, algumas figuras que se sobressaem: Rosa Negra, uma pretinha desenvolvida que parece cantar bem, mas ontem estava rouca; Índia do Brasil – índia no nome porque a pele demonstra outra origem – também muito jeitosa para o teatro: Djanira, que não fica muito longe das companheiras; Oswaldo Viana, que é um mulato semelhante ao Geraldo, de boa voz e boa dicção; Belispario e Mingote, que são elementos sofríveis, e o pretinho Otelo, um molecote muito esperto – íamos dizendo inteligente – aproveitável para o palco, com carência, porém de melhorar na mímica.

²⁷ Jornal do Brasil publicado no dia 03.03.1927

Coros que seriam apreciáveis se – tratando-se de negrinhas - estivessem menos “bataclanzidas”²⁸. (BARROS, 2005, p. 215)

O preço dos ingressos também foi criticado. Um espectador mandou uma carta aberta a um jornal pedindo que a companhia repensasse o preço de suas entradas, pedindo que fizessem pelo menos o último espetáculo com preços populares. “Acontece que muitos têm numerosa prole e deixam de apreciar uma companhia original como esta, tratando-se de negros, devido aos preços muito elevados” – o teatro ouviu e baixou o preço de 8 mil réis para 3 mil réis. (Ibid., p. 217)

Quando chegou a Bahia, “Tudo negro” foi apresentado como um original de Jaime Silva, sem mencionar De Chocolat. Otelo voltou para São Paulo quando a companhia partiu para o Sul em turnê, rompendo assim a promissora parceria. No Rio Grande do Sul, o grupo teve uma das críticas mais inflamadas em seu apoio.

Quem anda eivando de preconceito, há muito rechaçado pela lógica e pela experimentação, pensando que a raça negra é inferior, desprovida de inteligência, espírito de ordem e eficiência, teria ontem o mais formal dos desmentidos com a luxuosa apresentação da Companhia Negra, onde não se pode mais que admirar-se a suntuosidade dos cenários, a riqueza do guarda-roupa ou a natural vivacidade dos artistas negros, sua admirável inteligência que se revela no menor gesto, na mais simples atitude.²⁹ (Ibid., p.224)

Com o retorno do Sul, foi agendada turnê pela Europa, contudo a companhia se separou para as férias e não voltou a se reunir mais. Mesmo Jaime Silva já cuidava de outros trabalhos no Rio de Janeiro. A Companhia durou bastante para o gênero. Quando o grupo retornou da turnê, o cenário carioca tinha aquilo que Barros (2005) chama de saturação de números de artistas negros em várias companhias de revista. E com o sucesso da Companhia Negra produziram-se vários outros grupos negros, mas que também tiveram curta duração, sem mencionar as *jazz-bands* formadas só por negros, que se apresentavam em diversos palcos do Brasil.

Outra razão para a dissolução da companhia poderia ter sido a falta de dinheiro, sem mencionar o fator do puro racismo ter impedido o grupo de ter sido mais duradouro. Pois, os jornais ao saberem que a companhia seria contratada para apresentar fora do Brasil, começaram a fazer propaganda de maneira que o Ministério de Relações Exteriores tomasse conta dessa situação, para que essa não fosse a imagem do Brasil mundo afora. A Sociedade

²⁸ Jornal O Diário de Pernambuco, publicado no dia 03.04.1927

²⁹ Jornal A Federação do Rio Grande do Sul publicado no dia 25.05.1927

Brasileira de Autores (SBAT) ameaçou Jaime Silva caso ele levasse a Companhia para uma turnê internacional, afirmando que eles – SBAT – demonstrariam de maneira mais eficaz sua desaprovação, caso ele insistisse na ideia de fazer uma turnê internacional. A SBAT tinha contatos suficientes para impedir a excursão da Companhia Negra, poderiam aumentar as burocracias e formalidades para a companhia conseguir autorização para viajar.

“O preconceito contra o negro no Brasil era então corrente, e tinha uma forte presença nos meios burocráticos, em razão dos velhos traços negativos herdados do tempo da escravização, não fosse também pela persistência de ideias preconceituosas sublimadas do falso conhecimento científico do século XIX, por sua vez abonadas por muitos intelectuais brasileiros, convencidos da “inferioridade” do negro, sendo, pois, necessário 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 representavam o Brasil. E é quase certo que o tenham feito, valendo-se de que nenhum empresário poderia realizar, com êxito, espetáculos da Companhia Negra na Argentina sem a anuência das sociedades de autores locais” (BARROS, 2005, p. 233).

De maneira que poderiam haver dois possíveis motivos para tal veto. Primeiro, a elite política não querer que a representação do Brasil fosse feita por negros, com medo de que essa fosse a cara do país internacionalmente, dado a sua sistemática procura por um Brasil cada vez mais miscigenado, com o simples disfarce de ser a procura por um Brasil mais ‘brasileiro’. Ou medo da resposta internacional recebida, que poderia afetar diretamente a reputação brasileira. Portanto, havia um temor que fôssemos compreendido e classificados como “selvagens” pelos argentinos.

O intercambio artístico entre Argentina e Brasil sempre existiu, posto que no período em que a Companhia Negra estreou seu espetáculo, a Companhia Argentina de Revista também fazia uma turnê pelo Rio de Janeiro. Contudo, o problema foi exatamente por eles serem um grupo formado por negros, porque outras companhias brasileiras viajavam para lá sem problemas. De qualquer forma, é provável que Jaime Silva, não quisesse dificuldades e já estava de certa forma cansado das problemáticas de gerir o grupo, que de fato não deveria significar muito para ele, deveria ser somente mais um trabalho que deu certo, antes o tivesse deixado para De Chocolat.

Em suma, De Chocolat transformou a maneira como o teatro ligeiro havia sido feito até então, ao levar para fora das associações um grupo formado de atores negros. Ação que produziu representatividade, mesmo para aqueles que não participavam de grupos/associações

negras, mesmo para brancos, ao apresentar elementos da cultura negra para uma plateia sendo ela da elite ou não, gerou um debate sobre o negro, iniciou-se assim uma conversa, um ponta pé, como fala Barros.

Teatro de artistas negros, com temática da cultura afro-brasileira ou não, continuaram a existir em tentativas espasmódicas até bem depois do tempo da Companhia Negra, como é o caso da companhia Mulata de Espetáculos Musicados, que existia em 1941, e o do Teatro Experimental do Negro, porém este com outra feição, iniciativa de Abdias do Nascimento, nos anos 50. Mas nestes dois casos, e mesmo os dos outros nas duas décadas anteriores, a motivação não era mais, senão longinquamente, a velha criação de De Chocolat, sendo outras circunstâncias históricas e diferentes motivações. (BARROS, 2005, p. 247)

Portanto, um espaço havia sido criado dentro do seio daqueles que nos negavam. Grupos internacionais com negros, grupos negros no interior dos Estados. Sem mencionar as outras companhias que inauguraram após a Companhia Negra, como Companhia Negra de Burletas; Companhia Mestiça de Sketches; Companhia Juvenal Fontes; Companhia Mestiça de Burletas, Sketches, Comédias e *Revuetes*; Companhia Mil e uma Noites; Companhia Negra do Rio Grande do Sul; Trupe Negra de Revista e Variedade; Trupe *Black and White*, Trupe Nacional de Frivolidades – *Revuette* Cristais e o Trio Jamaica Black. Sem deixar de mencionar a Companhia Mulata Brasileira (1931), que foi grande sucesso, até mesmo maior que sua precursora, se contarmos o seu tempo de vigência. E surgiram todas após o sucesso das companhias de De Chocolat, que abriu caminho neste até hoje hostil espaço do entretenimento. Nessa perspectiva Nirlene Nepomuceno nos informa

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 plateia diversificada racial, social e culturalmente. (NEPOMUCENO, 2006, p. 26)

Igualmente, a “Companhia Mulata Brasileira”, formada por artistas da Companhia Negra e a Ba-Ta-Clan Preta, além de viajar o Brasil, logrou o que a Companhia Negra de Revista não conseguiu, eles representaram o Brasil na Europa. E foi reconhecida dentro do movimento negro, sendo publicada uma nota elogiando a companhia no periódico da imprensa negra – “O Progresso”

O conjunto teatral que aqui se formou com elementos de cor, depois das provas brilhantes de exibições nesta capital, abalou-se para a Europa.

O que esse grupo de homens e mulheres de cor foi capaz de realizar no campo artístico-teatral, diante de uma plateia fina e por isso mesmo rigorosa como a paulista, e depois na capital federal e em terras d'além mar, sempre com crescente sucesso, é uma prova objetiva da capacidade racial para as realizações espirituais.

O que nos comove neste fato é o poder de vontade dessa gente simples, humilde, que do dia para a noite se revelam artistas, honrando uma raça que aqui no Brasil se desprestigia e que à luz fulgurante da ribalta soube exercer o poder domador da graça, do sentimento, da emoção e da inteligência, sobre públicos de fina educação estética³⁰. (BARROS, 2005, p.257)

Da mesma forma, José Correia Leite (1992) fala o seguinte acerca da Companhia Mulata Brasileira:

Surgiu depois uma outra, chamada Companhia Mulata Brasileira, fundada e dirigida pelo **De Chocolat** que tinha divergido do fundador da Companhia Negra de Revista. Teve sua estreia no palco do Teatro Santa Helena. Essa daqui era de São Paulo. Nela é que João Felipe Costa³¹ conseguia uma ponta fazia teatro de revista. (LEITE, 1992, p. 51)

É interessante refletir que se nos cinemas os que dominavam eram os brancos, no teatro brasileiro, com certeza, eram os negros, principalmente naquilo que dizer respeito as crianças. Enquanto as crianças brancas dominavam os cinemas, as crianças negras a partir do exemplo do então “Pequeno Otelo”, cada vez mais ocupavam o teatro.

Portanto, mesmo que a maioria do público que assistiu a esses espetáculos tenha sido branca, o que não é comprovado, devido aos preços dos ingressos talvez tenha sido uma realidade, também foi importante que brancos tivessem assistido. Pois, a mudança não se faz somente endogenamente, é preciso conscientizar os brancos também. Mas uma coisa é certa, essa representatividade em si já é transformadora.

Durante nossa pesquisa, nos deparamos com a existência de vários outros grupos teatrais negros. Miriam Mendes na obra “A personagem negra no teatro brasileiro entre 1838-1888” (1982) demonstra que existem negros atuando no Brasil desde de 1500. Portanto,

³⁰ Jornal da imprensa negra - O Progresso [SP] 30.08.1931

³¹ Depoimento de José Correia Leite para Cuti sobre o Artista João Felipe Costa: “Havia um irmão do Henricão, chamado João Felipe Costa, que era compositor e metido a ator de teatro. Ele fazia o teatro dele no meio negro. Fazia até revistas para serem levada em palcos musical e depois, com a boca, mostrava como ia ser. O João Felipe Costa morreu de tanto lutar. Ele chegou a fazer parte da Companhia Mulata Brasileira, de que eu falo depois.” (LEITE, 1992, p. 50)

“Todo o seu dinheiro e esforço ele emprega na satisfação de um ideal: quer formar uma companhia negra de revista - pediu para o Clarim d'Alvorada patrocinar o primeiro espetáculo de sua trupe. – É pena não ser em um teatro. – mas outro cavaleiro da esperança! Teatro negro. Eu continuo com o meu pessimismo. Dessa turma só admiro um vulto de mulher (Rosa Negra) que eu vi num ensaio dessa trupe. Parecia um cisne negro!” (LEITE, 1992, p. 286)

houveram vários outros predecessores de De Chocolat, até mesmo em São Paulo, como foi informado anteriormente, as associações negras já sustentavam pequenos grupos. Contudo, a cobertura midiática que a Companhia Negra obteve foi um grande acontecimento para época. Conseqüentemente, a escolha feita de analisar a companhia se deu não pelo seu pioneirismo, pois não foram, mas devido seu contexto histórico e sua repercussão tanto social quanto cultural. Como discorre Tiago Gomes (2001), as atividades negras deste período eram políticas, mesmo não sendo elas abertamente vinculadas ao movimento negro, como a Frente Negra. Comprovando que a manifestação cultural em si já carrega um afrontamento político.

A partir disso, demonstraremos nos capítulos posteriores, as possíveis influências que os movimentos negros que insurgiam internacionalmente munidos da movimentação negra nacional com o Renascimento Negro, o Pan-africanismo e, mais adiante, o Movimento de Negritude tiveram na Companhia. Ao usar enquanto pressuposto histórico-político e social, uma posição crítica com relação ao projeto de modernização urbana brasileira demarcada principalmente com a Reforma Pereira Passos, que tinha enquanto projeto político social tornar o Brasil mais próximo possível do exemplo europeu, ou como Sevcenko (1993) prefere, teve como propósito cosmopolitizar e aburguesar o meio e a sociedade brasileira tendo efeitos cruéis na população negra.

Ainda assim, em um movimento contraditório, a Europa e da mesma forma o Brasil voltavam, naquele período, sua atenção a África, desta maneira houve uma valorização da cultura negra, ou melhor, curiosidade com relação a ela. Assim, o interesse com relação a cultura negra e a manifestação de diversos gêneros, como jazz e danças, tomaram mundialmente o universo artístico. Em virtude disso, De Chocolat, após uma estadia na Europa, apresentando-se em espetáculos de variedades, voltou ao Brasil e tentou introduzir aqui seu aprendizado da Europa. Associou-se ao cenógrafo português Jaime Silva e fundaram a Companhia Negra de Revista.

E a imprensa para além de uma base de dados, serviu também de “repositório da memória teatral”, como afirma Barros (2005, p.18). Portanto, esses jornais produzidos pela grande imprensa partem do viés político e social de uma elite hegemônica da branquitude. Com isso, temos como pressuposto que os jornais, principalmente das décadas recentes, são compreendidos como “produto social”, sendo esse produto de um serviço exercido e “socialmente reconhecido”, que opera como um “objeto de expectativas, posições e representações específicas” (SCHWARCZ, 1987). Seriam eles, portanto, capazes de construir

representações sobre o negro, através de características estereotipadas que imperam como traços constituintes do ser negro.

Desta maneira, foi principalmente nos jornais que teorias inferiorizantes alcançaram grande parte da população, não sendo somente através da literatura ficcional. Essas teorias pseudocientíficas, frutos de um pensamento europeu racalista, predominavam em várias secções dos periódicos, que tinham enquanto princípio a imparcialidade e a racionalidade provindas das ciências, de tal modo que só aqueles que aderiram à República eram considerados os verdadeiros seguidores desta filosofia. Assim, a elite paulistana, estudada por Schwarcz (1987), acreditava que quanto mais dominassem e compreendessem esses conceitos, mais próximos estariam dos europeus, dos países considerados mais desenvolvidos.

Do mesmo modo, esse ideal de superioridade englobava concomitantemente um ideal de inferioridade negra. Igualmente, essa suposta “civilidade” tanto dos africanos quanto de seus herdeiros só viria por meio do contato de uma população com a outra, como no caso dos negros com os brancos. De tal modo que, tudo relacionado à África ganharia um aspecto pitoresco e bárbaro, nesse período, pesquisas antropológicas, extremamente enviesadas, eram divulgadas nas mídias, apresentadas em etnografias e depois transformadas em literatura, que mais adiante poderia se tornar uma expressão qualquer artística, como, por exemplo, em um filme ou uma peça teatral.

Em contraponto, os jornais da imprensa negra seriam tão importantes, de acordo com Roger Bastide (1973), porque o papel da imprensa negra é desfazer o inconsciente de inferioridade, através da valorização de tudo que é negro, pois, para ele, não se trata de uma questão somente de consciência, mas, esses jornais tinham a função de educar, unir a população negra e também ser uma plataforma de protesto, pois a grande imprensa tinha uma certa capacidade de construir concepções e valores.

Concomitantemente, Leandro José dos Santos, no artigo “Escritos negros: notas sobre educação e participação política na imprensa negra de ontem e de hoje” (2011), informa que a relação étnico-racial foi de grande importância, pois através do jornal que seriam acessados os códigos de comunicação aceitáveis dentro de uma vida em sociedade. O intuito era criar dispositivos que deixassem os cidadãos conscientes, por isso o foco na questão da educação, pois seria esse o principal meio para “disputar o mercado de trabalho”, e mais importante, para efetivamente exercer uma cidadania plena.

Muitas publicações indicavam as regras e condutas que deveriam ser seguidas pelos membros das respectivas comunidades, mesmo que a preocupação central fosse a integração e a formação de uma consciência negra coletiva, muitos editoriais valorizavam a sobriedade, os bons costumes e o amor ao trabalho, demonstrando o apego aos valores éticos e morais puritanos, que também eram utilizados como instrumentos de protesto contra o preconceito de cor. (SANTOS, 2011, p. 102)

Somente em 1945 que a imprensa negra começa a tomar outras reivindicações, com características mais políticas. Contudo, é na década de 1920 que inicia esse movimento de valorização da negritude, desenvolvendo, de fato, uma “consciência reivindicatória”, no âmbito da imprensa negra. Portanto, a Companhia Negra existiu em um contexto em que os “fazedores de opinião”, e assim grande parte da opinião pública, queriam ver sua bancarrota. Ainda assim, enchiam suas plateias, pois a curiosidade era maior. Movimentos muito contraditórios, mas comuns, por parte dos jornais, da elite e do próprio público (SANTOS, 2011).

Desta forma, o fato de Orlando Barros (2005), ter utilizado majoritariamente os jornais para fazer reconstituição do cenário em que a Companhia estava inserida, nos permite também fazer uma leitura crítica acerca daquele período, compreendendo quais foram os empecilhos perpassados por esses atores negros para coexistir em um ambiente tão suscetível a críticas quanto o do espaço do entretenimento.

Em suma, para pensar a atuação da Companhia Negra temos que relembrar as análises acerca do conflito racial vigente no período, pois ele demarcará todo o período de atividade da Companhia. Uma vez que, para poder existir um “teatro negro” em face do controle dos veículos de informação e de produção da opinião exercidos pela elite dominante é resistir, demonstrando como o teatro negro é um reflexo do movimento negro – artístico e intelectual tanto aquele que sempre existiu quanto aquele que se fortalecia internacionalmente. Portanto, a existência dessa companhia tem uma significância social, ideológica, política e cultural – devido ao forte racismo presente no país.

No entanto, havia uma insistente negação do valor profissional desses artistas. Uma crítica quase na mesma métrica daquela feita por Mendes (1993), em que os negros não atuavam bem porque não tem espaço para tal ou por não terem espaço para tal que atuam mal. Todavia, não era esse o cenário constatado nos teatros, pois os espetáculos apresentavam grande capacidade técnica, portanto, a questão não seria se atuam bem ou mal – mas em quais papéis e em quais espaços.

Não obstante, Barros (2005) discorre que, o que realmente chocou, criando um sentimento de antagonismo (com a elite) foi o fato dessa companhia ser composta somente por negros. Não sendo uma presença isolada como em outras montagens de outros grupos. Até mesmo as respostas impositivas do criador da Companhia provavelmente também incomodaram pessoas que não estavam habituadas a não ter protagonismo em tudo. De Chocolat nunca foi passivo a sua realidade, assim como muitos negros e negras como ele. Os jornais que a todo momento depreciavam suas capacidades, recebiam cartas inflamadas em sua própria defesa, o que gerou ojeriza de muitos jornalistas, que antes mesmo de saber qual seria sua próxima empreitada, já o difamavam em avanço, mas isso nunca o parou e continuou trabalhando com arte até o fim de sua vida.

Portanto a ideia de ser uma manifestação coletiva negra de certa maneira chocou a elite, que, junto com vários intelectuais, tentava instaurar a ideia de povo brasileiro e não mais de distintos grupos dentro de uma sociedade, mas sobre isso falaremos adiante.

CAPÍTULO 2 – O NEGRO NA PRIMEIRA REPÚBLICA

O intuito neste capítulo é pensarmos o local do negro na sociedade da Primeira República. Para tanto, é preciso levar em consideração os locais por eles ocupados nessa sociedade que havia acabado de implementar legalmente a abolição e trocado seu sistema político de monarquia para república. Assim, para compreender como funcionava a métrica dessa sociedade que subjugava o negro em diversas áreas sociais e econômica, iremos neste segundo capítulo analisar o local do negro na sociedade pós-abolição, a partir das análises de cientistas sociais importantes ao debate como, Guerreiro Ramos, Clovis Moura, Petrônio Domingues e José Correia Leite. Levando em consideração, a transição da última parte do século XIX e início do XX, em que o negro teoricamente perderia seu “valor” como mercadoria com a abolição.

Importante salientar que esse “valor” se trata exatamente de uma contradição, afinal o escravismo foi um dos grandes causadores do genocídio negro mundial, no qual pessoas eram vendidas enquanto mercadorias, na qualidade de objeto de trabalho. Concomitantemente, tanto nos pressupostos de Freyre (2000), quanto Fonseca (2009), o negro não ficou aquém a sua realidade em um movimento de passividade, pois, foi um dos principais agentes colonizadores da sociedade brasileira a partir de toda sua contribuição nos “modos de fazer” e “modos de viver” na construção dessa nova sociedade. Portanto, para além do trabalho forçado, o negro contribuiu de maneira dupla na economia brasileira, mas discorreremos mais extensamente sobre isso adiante.

O Brasil de 1889 estava permeado pelas aspirações republicanas e foi neste período que surgira no ideário intelectual da necessidade de se constituir uma sociedade homogênea. Os debates sobre o destino da nação consideraram as discussões acerca da questão raciaalista fundamentais para os próximos passos rumo ao "progresso". Deve-se levar em consideração, que neste contexto as influências estrangeiras inspiraram o pensamento científico brasileiro, o que possibilitou, após a Abolição, teorizações sobre a inferioridade das “raças” aqui presentes, além da exaltação do homem branco como o civilizador, ou seja, o problema da “branquitude” (RAMOS, 1995).

De acordo com Clóvis Moura, na obra *Raízes do Protesto Negro* (1983), mesmo após a abolição, mantém-se o latifúndio. Ou seja, a estrutura de poder é mantida e “as populações egressas das senzalas ficam sem ter onde se situar socialmente” (MOURA, 1983, p.24).

Nesta conjuntura, dois componentes formaram a elite hegemônica – a oligarquia cafeeira, economicamente dominante e a burguesia urbana, progressista, relacionada ao Estado. Os debates em prol da concepção de um Estado-nação forte, eram imbuídos pelos interesses dessas duas camadas.

Nessa perspectiva, José Correia Leite (1900–1989) militante do movimento negro e um dos fundadores do jornal da imprensa negra “Clarim d’Alvorada” (1924–1932) – no qual foi diretor responsável, redator, entre outras funções – nos auxilia enquanto interlocutor do período, pois vivenciou as dificuldades e os obstáculos de ser um negro na transição da nova república, vivendo até mesmo importantes marcos na luta da população negra. Ao partir do propósito de dar um ponto de referência para pessoas interessadas em conhecer o histórico de resistência, apontava também os erros da abolição da maneira que foi feita. Criticava a falta de apoio dada ao negro no pós-abolição devido à crença de que em pouco tempo desapareceríamos. Conforme afirma Leite (1992), “o negro ganhou direito a beber e morrer de tuberculose” (p.19).

Com importantes e fortes opiniões, José Correia Leite trabalhou durante toda sua vida em diversos órgãos da imprensa negra. Assim, sua obra se faz importante a nossa pesquisa, dado que seu ponto de vista e suas memórias nos auxiliam a compreender, a partir de suas subjetividades, a realidade dos homens negros e militantes do período. A partir das entrevistas dadas ao poeta Cuti que adquirimos informações de uma pessoa que lutou pela população negra durante toda sua vida. Ademais, essa obra nos permite dialogar com autores que temos usado até então porque nos possibilita mover o debate além, ao pensar o local do negro na sociedade empiricamente, como é possível notar nesse trecho:

Havia, como há, um grande interesse em mostrar que no Brasil não existe uma questão racial. Isso porque existe um falso sentimentalismo que vem desde o tempo da escravatura. Aquela história de tratar o negro com certa tolerância. O Brasil como um país de tolerância racial depois, alguém inteligente, muito vivo, arranjou esse termo “democracia racial”. Mas isso veio bem depois, eu já estava até afastado da luta. Mas, de fato, o que existe no Brasil é uma tolerância racial. O negro é tolerado porque ainda não conquistou, infelizmente, o espaço de competidor. Isso pertence ao futuro. (LEITE, 1992, p. 195)

José Correia Leite (1992), de fato, nos auxilia a compreender a ideia de que uma parcela da população negra não ficou omissa a luta para resolver os problemas gerados pela forma como a Lei Áurea foi instaurada.

O problema do negro não é “o negro”. “Aqui no Brasil os negros são as párias da nacionalidade. Tocados pela credulidade de um falso sentimentalismo, vivem presos, na sua maioria, aos grilhões de uma vida de retardamento, consequência atávica de uma espoliação secular. (LEITE, 1992, p.252)

Portanto, a existência de uma imprensa negra já demonstra que havia uma demanda de pessoas que a consumiriam. Deste modo, ela demonstra duas coisas, a primeira que, de fato, o Brasil sempre foi racista, mesmo com a ideia falaciosa da teoria das três raças – mito da democracia racial –, ao levantar a indagação de que, se haveriam três “raças” fundadoras – negros, brancos e indígenas, por que duas delas teriam seu conhecimento inferiorizado? E segundo, demonstra que esse mito seria tão forte, que até mesmo a criação de imprensas negras era compreendida enquanto desnecessária em um país onde não haveria racismo. José Correia Leite nos evidencia a realidade de vários negros sempre em movimento, vivendo frequentemente com muito mais dificuldade financeira para estabelecer sua vida, principalmente no meio dos trabalhadores imigrantes. “Eu via que eles (imigrantes)³² tratavam o negro com aquela empáfia, com aquele mesmo ranço escravocrata. Por outro lado, no meio proletário, o negro era visto, não de igual para igual, mas sempre com qualquer sentido de inferioridade” (LEITE, 1992, p. 55).

Desta forma, no período de transição econômica e de força de trabalho, que já se inicia muito antes do fim da escravização, eles são relegados às periferias através de políticas elitistas e segregadoras da república, como já demonstramos acima com a Reforma Pereira Passos.

Se pensarmos no Brasil inteiro, haviam revoltas causadas pelo desinteresse dos Estados. A Revolta da Vacina (1904), por exemplo, foi um estopim de várias precaridades que o negro era obrigado a viver dentro da metrópole. Nas outras regiões o descaso era alarmante, não à toa, a Revolta de Canudos (1896-1897), a Revolta do Contestado (1912-1916), A Revolta da Chibata (1910), (SEVCENKO, 1993). Assim como demonstraram essa conjuntura tantos outros autores como Guerreiro Ramos (1995), Octavio Ianni (1972; 1988), Clovis Moura (1983; 1988), Renato Ortiz (1994) e Petrônio Domingues (2003).

³² Parênteses meus.

Por isso, se faz importante antes mesmo de pensar o cenário teatral negro, entender de que contexto estamos discorrendo. E o que necessariamente embasava a ideia de inferioridade negra que influenciou de cientistas ao senso comum.

1. Pseudociências e “o problema do negro”

Na virada do século XIX para o século XX, teorias racialistas frutos de um pensamento científico europeu, predominavam na produção intelectual e alcançaram o Brasil, sedento por uma rápida modernidade. Na tentativa de dar respaldo a uma elite brasileira esquizofrênica, que por europeus não era considerada branca, mas, ainda assim, aqui acreditavam se distinguir por isso, utilizavam enquanto base os ideais que tentavam explicar categoricamente como e porque os negros seriam inferiores.

Essas teorias tinham enquanto princípio a imparcialidade e a racionalidade providas das ciências humanas, em que, de acordo com Schwarcz (1987) somente aqueles que aderiram à República eram considerados os verdadeiros seguidores desta filosofia. Assim, as elites, principalmente as paulistas, acreditavam que quanto mais dominassem e compreendessem esses conceitos, mais próximos estariam dos europeus, dos países considerados mais desenvolvidos.

Muitos desses estudos, faziam uma análise positivista biologizante, que correlacionava as dimensões geográficas com as dimensões biológicas, como discorre o historiador norte-americano Thomas E. Skidmore (2012) e a historiadora e antropóloga brasileira Lilia M. Schwarcz (1993).

Ademais, Guerreiro Ramos, na obra “Introdução Crítica à sociologia brasileira” (1995), também pensa a relação racial enquanto uma implicação “imperialista da antropologia”, em que, a partir de conceitos inferiorizantes, impregnaram-se conotações racistas para desenvolver um “conhecimento” acerca do negro.

Com efeito, as categorias de nossa antropologia têm sido literalmente transplantadas de países europeus e dos Estados Unidos. Ora, de todas as chamadas ciências sociais, a antropologia, naqueles centros, é a que se tem menos depurado de ingredientes ideológicos. De modo geral, a antropologia europeia e norte-americana tem sido, em larga margem, uma racionalização ou despistamento da espoliação colonial. Este fato marca nitidamente o seu início, pois ela começou fazendo dos povos “primitivos” o seu material de estudo. (RAMOS, 1995, p. 165)

Nessa perspectiva, pensando a produção científica brasileira do período citado, a originalidade de Nina Rodrigues se encontra no fato de ter se dedicado à apreensão das manifestações sociais e a compreensão dos negros enquanto expressão de uma “raça”. Suas obras referenciais são "As raças humanas e responsabilidade penal no Brasil" (1938), "O animismo fetichista dos negros baianos" (1935), "Os africanos no Brasil" (1932). No entanto, sua análise perpassa, assim como informa Ramos (1995) nas teorias racistas do período, ao procurar legitimar através de seus estudos, a inferioridade no negro e os perigos que este fato poderia oferecer a sociedade.

Mais tarde, em 1933, Gilberto Freyre publica “Casa grande & senzala” no qual contrapõe ao determinismo racial e demonstra, no decorrer da obra, o quão benéfica a miscigenação, entre brancos e negros, seria para a sociedade brasileira e quão harmonioso seria este processo. Gilberto Freyre foi sociólogo, antropólogo, historiador, escritor e pintor. Suas obras mais consideradas são "Casa grande & senzala" e "Sobrados e mucambos" (1936). Sua ideia de multirracialidade, concebe o "mito da democracia racial", ainda que o autor não tenha conceitualizado este termo.

Freyre (1933) termina por nos apresentar uma ideia de homogeneidade, que não caberia em nossa realidade, pois, se analisarmos a nova ordem social que fora estabelecida após o fim da escravização, não era, equitativamente acessível a todos e tampouco livre de racismos. Deste modo, o mito da democracia racial não considera a situação de marginalidade imposta ao negro por essa nova organização social.

Ao pensar as contribuições de Guerreiro Ramos (1995), essa transplantação de conceitos europeus, não “dão conta” de ir a fundo no problema, e terminam por criar conceitos descolados da realidade nacional.

Nina Rodrigues por exemplo orientou suas pesquisas a fim de dar subsídios a essas teorias racistas, procurando um respaldo ao “problema” negro no Brasil. Ele também utilizava de um determinismo geográfico – bastante presente nas análises de Silvio Romero e Euclides da Cunha – que faz uma analogia entre o meio e as características biológicas. Pensando nisso, Gislene Aparecida dos Santos, no livro a “Invenção do Ser Negro” (2002), pondera acerca do que essas pseudociências terminaram por desenvolver um ser negro de maneira inatamente inferior.

A construção da ideia de raça no século XIX estruturou, por meio de rígidos princípios, uma acentuada diferença entre brancos e negros. Observa-se que

o imaginário europeu está repleto de concepções racistas difundidas em larga escala. Tanto nas ciências quanto nas artes, a imagem do negro que é veiculada leva a crer em sua inferioridade inata e irremediável. (SANTOS, 2002, p. 60)

O ser do negro é investigado, especulado, demonstrado que constituía um fenômeno diferente. Quer por obra da natureza, quer por obra divina, havia se produzido um ser que merecia explicação, um ser anormal. Essa explicação tornava-se quase sempre justificativa de sua inferioridade natural. (Ibid., p. 55)

Desta forma, Raimundo Nina Rodrigues tinha o respaldo da produção científica internacional para conduzir as discussões científicas tanto dos aspectos da biologia quanto social. Por isto teve total liberdade para constituir esquemas e concepções racistas e preconceituosas sobre os grupos marginalizados, tendo legitimidade da ciência positivista, determinista e evolucionista advinda da Europa, com as quais relacionou os índices de criminalidade, a loucura e degeneração ao prisma étnico-racial, com isso considerava que o cruzamento racial seria um dos elementos que constituem esses males sociais. Para este teórico, o simples convívio das diferentes raças que imigraram para o Brasil, com suas diferentes constituições físicas, é que seria o maior responsável pelas doenças presentes no país, além de ser um obstáculo à “perfeição” biológica.

O que mostra o estudo imparcial dos povos é que entre eles existem graus, há uma escala hierárquica de cultura e aperfeiçoamento. Melhoram e progredem, são, pois, aptos de uma civilização futura. Mas se é impossível dizer se essa civilização há de ser forçosamente a da raça branca, demonstra ainda o exame insuspeito dos fatos que é extremamente morosa, por parte dos negros, a aquisição da civilização europeia. (RODRIGUES, [1932] 2008, p.290)

Além disso, a autor de “Africanos no Brasil” (1932), acreditava que a história comprovaria quem são as raças “superiores” e “inferiores” ao demonstrar que as atividades psíquicas, morais e intelectuais das primeiras saíam vencedoras e exerceriam uma melhora gradual sobre o comportamento das segundas. Quando Nina Rodrigues trata das raças superiores, ele tem como base, primordialmente, a população e cultura branca europeia.

Contudo, apesar de ter colaborado grandemente para o fortalecimento das teorias racistas, Nina Rodrigues foi pioneiro na pesquisa e investigação da cultura negro-africana no Brasil. Além de fortalecer os estudos etnográficos e a sistematização das manifestações culturais dos africanos e seus descendentes em território nacional.

Já Gilberto Freyre, diferentemente de Nina Rodrigues, não tinha como fundamento para sua análise a teoria de raças superiores e inferiores. Sob influência de seu orientador, o antropólogo culturalista Franz Boas (1858-1942), sua interpretação das relações sociais no Brasil se ancorou na hipótese de que as diferenças entre os grupos raciais devem ser explicadas pelo ambiente social, e não por características inatas dos grupos étnicos.

Deve –se notar que nenhum dos três atribui ao negro, ao africano, à “raça inferior”, as “funestas consequências” da senzala sobre a casa grande. Atribuem–nas ao escravo. Ao fato social e não o étnico. Seus depoimentos constituem material de primeira ordem a favor daqueles que, como R. Bilden, procuram interpretar males e vícios da formação brasileira, menos pelo negro ou pelo português, do que pelo escravo. (LEITE, 2002, p. 361).

A afirmação deste princípio representa uma superação das teorias racialistas, porém traz em seu bojo a persistência da suposição de que os diferentes povos carregariam consigo uma predisposição para determinada característica, que seria estabelecida pela interação do grupo étnico-racial com seu ambiente. Além disso, a obra de Freyre, que está mais voltada para a observação e constituição da cultura no Brasil, não está interessada em desvendar as opressões, o preconceito e as discriminações raciais advindas da tradição escravocrata, o que nos leva a constatar em diversos trechos da sua obra, uma tendência para a exaltação de uma suposta harmonia nas relações raciais e sociais no Brasil.

Sendo assim, a linha de condução de *Casa grande & senzala* ([1933] 2000) tem como ponto de partida o pressuposto de uma fusão de grupos étnico-raciais dada pelo processo de miscigenação. Tal pressuposto se consolidará no conto das três raças formadoras – o indígena, o português, e o negro africano – que dará conta da descrição e explicação da história brasileira feita por Gilberto Freyre.

Partindo deste ponto de vista, Freyre argumenta firmemente sobre a adequada adaptação da cultura que se constituiu como brasileira no clima tropical, explorando as ideias de um desenvolvimento favorável para miscigenação e da oportunidade que cada povo teve para exprimir suas peculiaridades.

Deste modo, ao colonizador português será atribuído a característica de um povo cosmopolita, um conjunto indefinido entre a Europa e a África, muito mais preparado para sobreviver às adversidades dos trópicos do que os povos nórdicos. Aos indígenas fora colocado o signo de um espírito livre, fruto do seu “estágio” cultural, teriam dificuldades a se adaptar à vida agrícola sedentária “proposta” pelo português, o que representou um obstáculo

para a escravização deste povo; para Freyre será por intermédio da mulher indígena, com sua “sexualidade exaltada”, que se estabelecerá maior combinação com o português e indiretamente apresentará sua maior influência na formação da cultura brasileira, nos deixando de herança uma espécie de memória social que nos remeteria ao animismo indígena, nossa crença no sobrenatural e nossa atração pelas florestas, animais e monstros.

Quanto aos negros, a caracterização psicológica feita por Gilberto Freyre, aponta para a introdução de uma ternura e bondade superior à dos brancos transmitida pela ama-de-leite, além da influência do misticismo que enriqueceu a vida afetiva do brasileiro. Outro ponto de grande influência seria a alegria do negro, que seria capaz de quebrar a tristeza e a melancolia de portugueses e indígenas.

Em síntese, Freyre caracteriza o caráter brasileiro seguindo uma linha de herança cujo português seria responsável pelo erotismo; o sadismo de uns e o masoquismo de outros que resultaria no sistema de escravização; do regime econômico decorreriam o gosto da ostentação e o complexo de refinamento; dos indígenas adviriam o animismo e a crença no sobrenatural; e do sistema de família decorrem o “culto do pai” e o “maternismo”. Como demonstra Darcy Ribeiro no prefácio da obra *Casa grande e senzala*.

No exercício mesmo destes papéis recíprocos, o brasileiro da classe dominante teria ganho seu traço mais característico – o mandonismo – e sua contraparte social, o povo-massa, seu gosto também mais típico – o masoquismo – expresso no gozo da pressão sobre ele de um governo másculo, corajosamente autocrático (sic). Como se vê, para Gilberto Freyre, o despotismo – que viabiliza a preservação da ordem numa sociedade brutalmente desigualitária e injusta como a brasileira do passado e do presente – não seria mais do que um atavismo social, um laivo, do puro gosto de sofrer, de ser vítima ou se de sacrificar – se, que singularizaria o brasileiro comum. (RIBEIRO apud FREYRE, 2000, p. 17-18)

Tentamos, portanto, demonstrar a importância tanto histórica quanto social desses pensamentos, contudo, se faz necessário demonstrar porquê e onde podemos discordar de suas grandes máximas. O sociólogo negro Clovis Moura, em sua obra “Sociologia do negro brasileiro” (1988), tenta demonstrar que o estudo sobre negros brasileiros tem sido pautado no preconceito acadêmico, a partir de uma falaciosa imparcialidade científica, mas que faz parte de uma racionalidade ideológica racista, “autores clássicos como Perdigão Malheiros e Nina Rodrigues se desenvolvem a partir de temas que não conseguem penetrar na essência do problema para tentar resolver” (MOURA, 1988, p. 18).

Gilberto Freyre, por exemplo, tenta criar a ideia de harmonia entre escravizadores e escravizados. Tanto Silvio Romero, quanto Nina Rodrigues e Euclides da Cunha partiam do pressuposto de inferioridade do negro e esse pressuposto foi mantido em seus escritos. Freyre também se baseou em Arthur Ramos, ao introduzir a psicologia à análise das questões étnico-raciais. Isto é, assim como os antropólogos europeus, os intelectuais brasileiros estavam auxiliando o controle colonial, via controle cultural. “A diferenciação surge em consequência da inferiorização social, cultural e política daquelas populações trazidas coercitivamente para o Brasil” (Ibid., p. 40).

Esses autores culpam a inferioridade econômica e social ao próprio negro. Contudo, antes da abolição os negros já exerciam trabalho de manufatura – ocupavam praticamente todos os espaços do mercado de trabalho, ofícios que mais tarde seriam ocupados pelos imigrantes. Não sendo correto pois classificá-los enquanto negros do eito ou negros da casa grande, como afirmava Florestan Fernandes. “Os negros não eram somente os trabalhadores do eito, que se prestavam apenas para as fainas agrícolas duras e nas quais o simples trabalho braçal primário era necessário” (Ibid., p. 67).

Esses ourives, alfaiates, pedreiros, marceneiros, tanoieiros, metalúrgicos etc., ao tentarem se reorganizar na sociedade capitalista emergente, são por um processo de peneiramento constante e estrategicamente bem manipulado, considerados como mão-de-obra não – aproveitável e marginalizados. Surge, concomitantemente, o mito da incapacidade do negro para o trabalho e, com isso, ao tempo em que se proclama a existência de uma democracia racial, apregoa-se, por outro lado, a impossibilidade de se aproveitar esse enorme contingente de ex-escravos. (Ibid., p. 69).

Assim, conforme Fonseca (2009), é possível encontrar impedimentos à inserção dos negros no mercado livre do pós-abolição, a partir de uma legislação discriminatória – principalmente em São Paulo, onde a livre transição dos negros era proibida a certas regiões. Sendo proibida até mesmo a livre expressão cultural e artística. “A política discriminatória tinha o negro como principal alvo. Já o fazendeiro que instalasse imigrantes europeus tinha incentivos especiais garantidos por lei” (DOMINGUES, 2003, p. 37).

Conseqüentemente, é possível notar que todas essas manobras serviam enquanto ferramentas de silenciamento, pois, se tanto os escravizados quanto os libertos sempre assumiram atividades produtivas nessa sociedade, por que eram considerados inferiores a camada de imigrantes, que tampouco tinham instrução?

Portanto, os imigrantes não teriam vindo necessariamente ocupar vagas disponíveis, mas efetuariam a troca de um trabalhador por outro. Contudo, esse fator somente potencializou o ideal de que trabalhador europeu seria superior ao negro, devido provavelmente a interesses e/ou ideologias. Fatores também debatidos por Petrônio Domingues (2003), em sua obra “Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição”, o autor discute como o racismo ganhou desdobramentos institucionalizados a partir da análise dos projetos de branqueamento do Brasil até o fim da escravização, em que a representação estereotipada dos negros nas obras dos intelectuais, políticos e viajantes, fundamentavam ideologicamente a necessidade da imigração dos brancos europeus.

Desta forma, os negros estariam se inserindo em uma economia nada propícia a eles, na qual se houvesse possibilidade, ele seria trocado, caso não houvesse opção manteria seu emprego. Assim, não houve de fato uma crise na mão-de-obra com abolição, mas a troca de um sujeito pelo outro, em nome de uma dita falta de domínio técnico, contudo, quem estava fazendo esses trabalhos que necessitavam domínio técnico mesmo antes da abolição eram os próprios negros. “Criam-se estereótipos e racionalizações que justificam medidas de barragem dos grupos ou classes que estão nos estratos superiores ou deliberantes da sociedade”. (MOURA, 1988, p. 118)

Com isso, o negro seria o bode expiatório para o subdesenvolvimento econômico enquanto o imigrante europeu seria o agente promotor do desenvolvimento e modernidade tão ansiada pela elite brasileira. Essa imagem, do negro enquanto algo perverso, horrendo, foi se tornando cada vez mais comum no imaginário social, gerando até mesmo um desgaste psicológico por parte dos negros (DOMINGUES, 2003). Desta maneira, é trabalhado assim o ideal de passividade da população negra a sua “marginalização”. Contudo, haveria mesmo um cenário de passividade ou seria essa mais uma construção estereotipada com relação ao negro? É isso o que debateremos na seção adiante.

2. Resistência ou passividade

É importante salientar que o ideal de passividade negra, desorganização social e pauperização do homem negro desenvolvido por Florestan Fernandes na obra “A integração do negro na sociedade de classes” (2008), será aqui contraposta. Dado que, apesar de o autor fazer uma leitura que tenta ir além do pensamento de Gilberto Freyre e sua “democracia

racial”, os dois terminam por falhar em pontos muito semelhantes. Portanto, tentaremos, em vez de somente trabalhar a obra de Florestan Fernandes, fazer um contraponto ao autor, ao demonstrar os pontos de resistência negra nessa sociedade completamente hostil à sua presença.

É certo que a posição que o Estado tomou após a abolição afetou de fato a inserção do negro na sociedade que tampouco procurou dar assistência, meios materiais ou mesmo morais de subsistência. Em que, feita a abolição, as principais preocupações se tornam outras, como “a crise da lavoura”³³, mesmo porque vários criminosos donos de terra já haviam se desfeito da camada de escravizados que para eles trabalhavam.

A alta importação de mão de obra estrangeira (branca), termina por auxiliar na marginalização do contingente negro. E o negro termina por ter suas manifestações de resistência cristalizadas no imaginário das elites enquanto atos de delinquência em nossa sociedade (MOURA, 1983, p. 26). O interessante é que ao ler Raízes do Protesto (1983), notamos como opera essa invisibilização, mais uma vez dentro da chave da branquitude.

De Zumbi a João Cândido, nunca o negro foi julgado como preso político, mas, sempre, como criminoso comum. A imagem do negro criminoso, bicho-papão invocado pelas mães quando os filhos não querem dormir, tido como criminosos contumaz pelos órgãos de repressão, é uma constante no subconsciente brasileiro. Essa imagem, esse símbolo, não passa de uma justificativa das classes dominantes no sentido de mantê-los nas favelas, alagados, cortiços, pardieiros e invasões, de um lado, e, de outro, impedir que os trabalhadores engajados no processo de trabalho reivindiquem melhores condições de vida e distribuição de renda, porque há permanentemente, uma massa de pressão marginalizada mantida pelo modelo neste sentido. (Ibid., p. 26)

Ainda na perspectiva de Moura (1983), o negro seria “um grande organizador”, com este dado, a última coisa que seria é passivo. Portanto, se faz necessário levar em consideração que a resistência negra sempre existiu e opera na história de diversas formas,

³³A Crise da Lavoura: Uma aguda crise na lavoura e reflexos da seca de 1877, além da ação de grupos urbanos, inviabilizaram o regime de cativo na região. Incentivado por esse desenlace, o abolicionismo toma ares de movimento em diversas províncias, como Rio Grande do Sul, Amazonas, Goiás, Pará, Rio Grande do Norte, Piauí e Paraná. A essa altura, a libertação total dos escravos já era uma possibilidade real. A perda de legitimidade da escravidão acentuava-se especialmente nas grandes cidades. A reação vinha de setores da oligarquia cafeeira, temerosos de um solavanco nos negócios com a previsão de perda de seu “capital humano” da noite para o dia. Como as evasões tornavam-se frequentes, aumentou a repressão contra escravos fugidos em vários municípios da província do Rio de Janeiro. MARINGONI, Gilberto. O destino dos negros após a abolição. Desafios do desenvolvimento. Ano, v. 8, p. 70, 2011. Disponível em pdf:http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23 <Acesso 07/05/2018>

mesmo durante a tentativa efetiva de marginalização no contexto de integração na nova república, ainda que de maneira desarticulada. Essa organização é representada nas organizações quilombolas, nas associações negras, nos grupos religiosos, nos grupos culturais e principalmente com a imprensa negra, como demonstraram tanto Leite (1992) quanto Moura (1983) e Bastide (1973).

Essas organizações são aquilo que Moura denomina enquanto “grupos específicos negros”. Esses grupos operam na tentativa de transformar imaginários sociais de cunho negativo em “heranças positivas”, “organizam-se através de um *ethos* criado a partir da tomada de consciência da diferença que as camadas privilegiadas em uma sociedade etnicamente diferenciada estabeleceram” (MOURA, 1983, p. 47).

Mesmo porque, se não tivessem se organizado, teriam sucumbido ao processo histórico de discriminação, ou seja, organizar-se funcionaria enquanto uma autodefesa; portanto, essas entidades nada mais seriam que ferramentas de resistência social e étnica. Ademais, a imprensa negra trabalhava dentro de uma métrica de construção de “ideologia grupal”, que também desenvolvia um senso de representatividade ao informar os acontecimentos de sua própria comunidade. Assim, fica nítido o porquê as colunas sociais foram as primeiras informações publicadas pelos primeiros jornais da imprensa negra. Nesse aspecto, o sociólogo Octávio Ianni (1926-2004), na obra *Escravidão e racismo* (1988), discorre:

Além da religião e arte em geral, também nas organizações políticas (associações, sindicatos, partidos) o negro está organizando a sua consciência e prática política. No Brasil, por exemplo, ele organizou na década dos anos trinta a *Frente Negra Brasileira*, que foi extinta pela ditadura instaurada em 1937, por Getúlio Vargas. Entre a abolição da escravatura e a criação de um movimento mais explicitamente político, surgem várias manifestações bastante significativas. (IANNI, 1988, p. 94).

Assim, o branco desenvolve “o problema do negro” sem parar para analisar a forma como sua própria branquitude cria esses atores opostos a si. O interessante é notar que ainda que tenhamos utilizado autores que muitas vezes dialogam, eles também se contrapõem. Mas ainda assim, existe uma linearidade entre eles, tanto Domingues (2004), Moura (1983, 1988), Fernandes (2004), Ianni (1988) e Guerreiro Ramos (1995), analisam na ideologia da elite branca instrumentos munidos dos sistemas econômicos vigentes e de parâmetros socioculturais “ocidentais” que procuram subjugar o negro.

Mas nessa perspectiva, se estamos falando em uma elite branca, como ficaria a dita elite negra? Segundo Petrônio Domingues (2003), a elite negra nada mais seria que os sujeitos que ocupavam os estratos subalternos, intermediários da estrutura de classe, “letrados” e/ou classificados socialmente. Porém, não eram detentores de meios de produção material, como a elite branca. Ser elite significava ser dirigente político da comunidade, ser alfabetizado, ter tido uma educação; mas muitos, ainda assim, eram considerados enquanto reprodutores de valores ideológicos da classe dominante. Enfim, era um grupo minoritário.

Assim a emergência da ordem social e expansão urbana na cidade de São Paulo – coincidentemente com esses processos históricos acima explicados – se entrelaçaram estrutural e dinamicamente na sociedade brasileira, e os negros deste contexto teriam ficado apartados por não possuírem meios de participar do jogo nem manter suas regras.

De tal modo que, enquanto os negros não adquirissem o conhecimento técnico, continuariam isolados, vivendo sobre a mesma métrica do escravizado – liberto. De acordo com Domingues (2003), a situação do negro na década de 1920, naquilo que tange o sistema ocupacional da cidade, era pior do que antes. Diante dele, só haveriam perspectivas oferecidas por uma sorte de “especialização tácita”, mas sempre preso a “serviços de negro”. Assim, de fato, essa elite negra poderia ter o domínio das técnicas – como ler, escrever e ocupar melhores posições, ainda que subalternas e, de forma alguma, era detentora dos meios de produção, como a elite branca.

A partir de uma revisão bibliográfica, tentamos demonstrar e reavaliar alguns argumentos acerca do negro na sociedade brasileira, pois esses fatores afetaram diretamente a arte negra – principalmente o espaço teatral, pois ele foi e é resistência. Compreendemos que a discussão tenha ficado um tanto extensa acerca das análises sociológicas, mas se fez necessária à nossa dissertação, nos possibilitando compreender como o negro era compreendido socialmente e culturalmente na sociedade, principalmente pela elite da década de 1920, da qual muitos desses intelectuais eram fruto.

Posto que queremos deixar nítido qual é o nosso posicionamento e em que nos fundamentamos para pensar o negro na sociedade brasileira. Portanto, apesar de vários teóricos terem pensado a relação étnico-racial neste contexto pós-abolição, categorizados por um pensamento de uma época que observava o negro enquanto inferior, baseados em pseudociências que tinham como propósito dominar, inferiorizar um para enaltecer o outro.

Enfim demonstramos que o grau de organização da comunidade negra era equivalente as demais comunidades étnicas, consideradas desenvolvidas, a partir de obras como a já citada aqui “Sociologia do negro brasileiro” (1988) de Clóvis Moura; e mesmo a “História não contada” (2003) de Petrônio Domingues que permeiam toda nossa análise. Pois, é a partir delas que comprovamos a existência de uma organização de fato negra. Como, por exemplo, a criação de periódicos da imprensa negra, associações: esportivas, culturais, de mulheres e mesmo teatrais fundadas por negros, que tinham como intenção auxiliar o próprio grupo. O que, para além da organização, demonstra um forte movimento de resistência, que, de fato, nunca deixou de ser presente na história do negro brasileiro, pois a resistência está presente desde África.

No capítulo seguinte aprofundaremos a investigação da resistência negra projetando ao espaço teatral – ao teatro negro. De acordo com a Enciclopédia online do Itaú Cultural, o teatro enquanto lócus de resistência³⁴, representaria, a partir de uma linguagem popular, um movimento de ação que iria para além da dramaturgia e além dos centros urbanos; dialogaria diretamente com as periferias. A Companhia pode ter tido um alto preço nos ingressos, mas, ainda assim, foi flexível com relação a isso. Ademais, eram itinerantes, saindo das grandes capitais e alcançando as pequenas cidades. Portanto, de forma absoluta é possível observar a Companhia enquanto resistência. Assim, a partir da análise de três movimentos negros inaugurados após a Primeira Guerra Mundial e os efeitos que tiveram no Brasil, pensaremos como a arte foi extremamente importante para a composição e disseminação desses movimentos.

³⁴ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo613/teatro-de-resistencia> <Acesso 30/01/2019>

CAPÍTULO 3 – DO MOVIMENTO NEGRO AO TEATRO

Nos terceiro e quarto capítulos é proposto testar a hipótese que, de fato, os movimentos negros ao redor do mundo e as manifestações negras no Brasil acontecem de forma integrada. Para tanto, abordaremos três movimentos negros insurgentes na primeira metade do século XX que tiveram grandes efeitos na produção artística e literária negra.

Para além de pensarmos o contexto brasileiro de “integração” do negro na sociedade, é preciso pensar o contexto internacional no qual estava inserida a luta negra, seja ela, aquela feita por americanos, com o “Renascimento negro”, ou das Conferências pan-africanistas, que marcaram diretamente a produção da Europa e, portanto, da Companhia Negra de Revista. Ou, ainda, mais tardiamente com o movimento de negritude, que, com certeza, foi um dos principais impulsionadores do Teatro Experimental do Negro.

Em seguida, analisaremos o espetáculo *Revue nègre*, a partir da significância de sua existência, repensando a ideia dos corpos sexualizados e quais seriam os principais efeitos e diferenças de pensar negritude a partir de um viés da branquitude, em que se perde todo o sentido e se torna uma representação estereotipada, ao pensar como esses corpos que eram considerados objetos passaram para o status de arte.

Renato Ortiz (1994), analisa como as manifestações da cultura negra, ao serem compreendidos por intelectuais do movimento negro, começam a se tornar signos da identidade negra e, com isso, opera-se quase um diálogo – a identidade seria fruto dessa construção de símbolos presentes nas mais diversas manifestações culturais negras, essas manifestações se tornam características da identidade, que, por sua vez, seria um “elemento de unificação das partes, assim como fundamento para uma ação política” (ORTIZ, 1994, p. 141)

Portanto é possível conceber a importância desses movimentos negros para as expressões culturais e artísticas, mas também é importante perceber a relevância das manifestações artísticas para o movimento negro.

É importante ter em mente que as expressões culturais não se apresentam na sua concretude imediata como projeto político. Para que isto aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente. (Ibid., p. 142).

Do mesmo modo, é interessante pensar que apesar de não produzir projetos políticos como o TEN promovia com seu maior expoente Abdias Nascimento na política, a Companhia

Negra estava, a todo momento, em embate direto com uma elite hegemônica, ao se apresentar até mesmo para alguns políticos da Primeira República. Além disso, De Chocolat, atuou em algumas esferas governamentais – foi ensaiador em uma secretaria municipal de recreação do operário na cidade do Rio de Janeiro. Portanto, atuava em outros espaços que somente os palcos teatrais, a vida também exigiria isso do artista, dado que se sustentar somente com espetáculos naquele período era um trabalho quase impossível.

1. Os movimentos negros

Os anos 1920 foram frutíferos para os artistas negros, o movimento cultural do Renascimento negro produziu várias obras literárias, o jazz se torna um estilo popular e as danças negras são reproduzidas em vários teatros. Este também foi o ano da *arte déco*³⁵, um estilo artístico que tem influências diretas de grafismos egípcios e a manipulação do ferro se torna tendência nas arquiteturas e na moda. Em 1925 houve uma grande exposição sobre a *arte déco* em Paris, neste mesmo período iniciava-se uma valorização a tudo que remetesse a África, o continente misterioso a ser descoberto. Era possível notar essa realidade a partir de espetáculos com artistas negros martiniquenses, norte-americanos e mesmo africanos.

Ademais, o espetáculo “*La Revue Nègre*”, com Josephine Baker (1906-1975), foi associado por muitos intelectuais com o movimento do Harlem chamado renascimento negro, afinal, foi exatamente nesse bairro que ela começou a performar antes de adentrar a cena europeia

Os anos 1920 nos Estados Unidos, artisticamente falando, foram prósperos para artistas como F. Scott Fitzgerald, com sua obra “O Grande Gatsby” (1925) e Ernest Hemingway sua obra “Nosso Tempo” (1924). Além disso, a literatura negra contava com autores do Renascimento negro, como Langston Hughes (1902-1967), Claude McKay (1889-1948), Zora Neale Hurston (1891-1960) e Countee Cullen (1903-1946). Sem mencionar o primeiro volume do “The book of american negro spirituals”, de James Weldon Johnson e seu irmão J. Rosamund (1922). Ademais, os expoentes musicais também eram fortemente

³⁵ “*Art déco*, expressão francesa referente à arte decorativa, é um estilo que rapidamente se tornou modismo internacional. Associa sua imagem a tudo que se define como moderno, industrial, cosmopolita e exótico (...). Com uma estruturação compositiva cubista como base, integra em seu vocabulário de formas, elementos oriundos de culturas e civilizações fora da tradição greco-romana ocidental. Têm grande sucesso, os padrões esquematizados ou estilizados da arte khmer, da Malásia, vietnamita, arte egípcia - sob o impacto da descoberta do túmulo do faraó Tutankamon -, assim como a dos povos indígenas das Américas e da África.<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/deco/index.htm>
<Acesso 04/06/17>

consumidos, como Lena Horne (1917-2010), Louis Armstrong (1901-1971) e Chick Webb (1905-1939), muitos desses estavam em cartaz nos cinemas, na Broadway e do outro lado do atlântico. A Europa do mesmo modo se apresentava como um ambiente bastante propício – como Josephine Baker logo provaria.



Figura 7: Josephine Baker Fonte <https://www.geledes.org.br/josephine-baker/>
<Acesso dia 29/01/2019>

Assim, a cultura do novo mundo começou a ser amplamente difundida entre os parisienses, que chegaram a receber 43 mil norte-americanos, sem mencionar o contingente africano que também chegou logo após a Primeira Guerra Mundial, migrando para a França. Artistas considerados a frente de seu tempo ficaram também estupefatos com a arte que o continente africano produziu ao longo de sua história, como as esculturas e as máscaras, em um período em que a África ainda era considerada um território desconhecido, o que pautou grande parte das literaturas de mistério do período.

O renascimento negro norte-americano foi um movimento cultural fundado no Harlem, em Nova Iorque, chamado *Harlem Renaissance*, cujo o mote principal seria de basicamente acabar com os preconceitos e estereótipos relegados ao negro no imaginário social. Tomavam enquanto estratégia o enaltecimento em oposição a lamentação, ou seja, enalteciam a cor negra em suas obras, de acordo com Kabengele Munanga, na obra “Negritude – usos e sentidos” (1986). Nessa perspectiva, Bastide (1983) informa que o negro, nos Estados Unidos, procurou uma continuidade ao ser separado de suas origens africanas. Assim, perpassou pela “qualidade judia” e depois pela “ideologia do poder negro”, provinda

de uma resistência do islamismo negro. Isso desenvolveu uma literatura de protesto que rejeita o mundo que o rejeita, o que diferia do Brasil, nesse sentido. “O imaginário negro norte-americano é, então, um imaginário de criatividade, no passo que o imaginário negro das Caraíbas ou do Brasil é um imaginário de metamorfose semântica”. (BASTIDE, 1983, p. 149).

Ou melhor, a definição do renascimento negro, à guisa da enciclopédia Britannica³⁶ (2018), se trata de um movimento cultural que durou de 1918–1937, sendo particularmente interessante devido a sua característica criativa e sua influência na literatura, logo, em sua produção escrita para o teatro, incluindo o teatro musical e cinema, eles também procuravam se livrar dos valores morais vitorianos e burgueses que reforçavam máximas racistas.

Além do mais, não seguiam nenhuma “escola de pensamento” em particular, mas eram caracterizados por intensos debates. Esse movimento trilhou o caminho para toda a literatura afro-americana e teve um enorme impacto subsequentemente mundial, sendo principalmente influenciado pelo movimento político pan-africanista e, conseqüentemente, influenciando o movimento literário da negritude.

Ao pensar o movimento negro a partir das ideias do renascimento negro é preciso pensar primeiramente o pan-africanismo, “que no começo seria uma simples manifestação de solidariedade fraterna entre os negros de ascendência africana das Antilhas Britânicas e dos Estados Unidos da América do Norte” (DECRAENE, 1962, p.13). Foram feitas duas conferências pan-africanistas na França; o pan-africanismo enquanto movimento político começou em idos de 1900 com I Conferencia Pan-Africana, em Londres. “Este evento, foi organizado pelo advogado de Trinidad, Sylvester Williams, seguido, ao longo de meio século, por mais quatro Congressos Pan-Africanos organizados por W.E.B Du Bois”. (NASCIMENTO, .1980, p. 87)

Como também demonstra Elisa Larkin Nascimento, na obra “Pan-africanismo na América do Sul – emergência de uma rebelião negra” (1980), de maneira explanatória, o pan-africanismo seria uma “teoria e prática da unidade essencial do mundo africano” (NASCIMENTO, 1980, p. 73), nele, há uma reivindicação de retorno à África, mas isso se daria de uma maneira muito mais metafísica do que crê grande parte de seus críticos – há uma compreensão errônea do termo, no qual acreditavam ser um chamado de retorno dos povos da

³⁶Definição: Harlem Renaissance Encyclopædia Britannica, inc.online Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Harlem-Renaissance-American-literature-and-art> <Acesso 06 de Maio de 2018><Acesso 06 /05 /2018>

diáspora a África. Hoje em dia já é possível compreender que foi um chamado para a libertação desses povos aonde quer que estivessem.

O pan-africanismo foi uma das mais fortes égides nos movimentos de independência dos países africanos. Contudo, grande parte das elites africanas e os colonialistas europeus ao fragmentarem o continente, tornaram impossível o ideal pan-africanista. A maneira como o países foram divididos teria minado a possibilidade de desenvolvimento do continente enquanto um todo, pois em um primeiro momento teriam se tornado linhas de produção internacionais – mercado para importação e exportação. Pois a organização social do continente seria demasiado complexa para atravessar linhas que fragmentariam linhagens e imporiam um outro idioma, aquilo que E. Nascimento (1980) afirma ser a imposição das línguas da opressão.

O garveyísmo também fez parte dessa luta pan-africanista, importante mencionar. José Correia Leite (1995) do Clarim d’Alvorada, informa que a ideia promulgada por Garvey de ir contra a hegemonia colonial no continente africano de “África para os africanos na própria nação e no exterior” também alcançou o Brasil e chegou a partir de panfletos trocados entre as redações de imprensa negra no Brasil e nos Estados Unidos.

Em suma, Marcus Garvey acreditava que o povo negro teria três necessidades básicas em comum, a primeira seria sua dignidade e autorrespeito enquanto grupo; a segunda seria da necessidade da existência de uma África independente e novamente unida e; a terceira, a necessidade de instituições autônomas para impulsionar a vida das comunidades forjadas na diáspora.

Contudo, Elisa L. Nascimento (1980, p. 86), afirma que a teoria de Garvey, pensando a África de seus dias, já teria problemas para ser implantada, entretanto afirma a importância de seu legado – “à organização política do negro, trabalhador e marginalizado não pode ser negada.” O francês Philippe Decraene, que escreveu o livro “Pan-africanismo” (1962), considera Marcus Garvey parte de um pan-africanismo messiânico, demagogo e hostil principalmente aos ideais de Du Bois, mas é importante salientar que o autor, diferente de Elisa L. Nascimento (1980), tem uma visão pessimista acerca do pan-africanismo durante toda obra.

Na França havia a Liga Universal para a Defesa da Raça Negra (LUDRN)³⁷ fundada em 1924, uma entidade garveyrista, além da crescente tendência ao movimento que mais adiante Aimé Fernand David Césaire (1913-2008) nomearia Negritude.

³⁷ Tradução minha – Ligue Universelle pour la Defense de la Race Noire.

De acordo com Nascimento (1980, p.107), o pan-africanismo não pode ficar atado ao o que foi em sua gênese, isso seria não levar em consideração o movimento da história. Portanto, “Histórica e conceitualmente, o pan-africanismo não pode ser reduzido a um dogma rígido definido por uma só das suas dimensões passadas”. Os desacordos entre Du Bois e Garvey precisariam ser superados em ordem de apreendermos os melhores elementos dos ideais dos dois e tornar viável o pan-africanismo. Assim, não seria correto limitar o pan-africanismo as ações de alguns políticos africanos que sob a égide dessa teoria implantaram uma nova forma de neocolonialismo e tampouco deveríamos ficar atados as falas dos congressos pan-africanistas do início século.

Du Bois (1868-1963) é considerado o patrono do pan-africanismo, seus escritos influenciaram muitos escritores negros do movimento de negritude, fundado na França em 1939. O discurso da negritude foi desenvolvido por uma elite intelectual negra que das universidades que pouco afetava a população negra, que não acessava esses lugares, mesmo porque, conservar a cultura tradicional até aquele momento não era um problema para os grupos africanos não abastados, era um problema para a elite que precisou dominar a cultura dos colonizadores (DOMINGUES, 2005).

O movimento de negritude nasce como uma resposta a subjugação do negro, a escravização e colonização dos povos africanos, feitas a partir de um “paralelismo forçado entre o cultural e biológico” (MUNANGA, 1986, p.5). Ademais, outro fenômeno seria o “embranquecimento cultural” no qual, a partir de uma ideologia colonial, os negros perpassam por várias pressões sociais e psicológicas nas quais o seu conhecimento começa a ser considerado vazio e o conhecimento do colonizador se torna aquele a ser assimilado enquanto forma de se desenvolver racionalmente, como plataforma para a ascensão mental de um grupo étnico-racial considerado pré-lógico. Como discorre Frantz Fanon “Todo povo colonizado –isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.” (FANON, 2008, p. 34).

Dessa maneira, a volta às raízes e a recusa do “embranquecimento cultural”, se deu a partir do momento em que uma intelectualidade negra, que teve acesso à educação na Europa, mas que ainda assim era tratada diferente por ser negra, parte para uma “retomada de si” em oposição ao embranquecimento a eles oferecido como única forma de progresso, (MUNANGA, 1986).

Legítima defesa ou racismo anti-racial, a *Negritude* não deixa de ser uma resposta racial negra a uma agressão branca de mesmo teor. Nasceria em qualquer país onde houvesse a presença de intelectuais negros, como também nas Américas ou na própria África. Acrescentaria que a retomada existiu em todos esses lugares, mas sem um nome. Por coincidência histórica, o grito do negro que vivia humilhações tem seu registro em Paris, na França, na década de trinta, talvez devido à política colonial francesa, baseada intensamente na assimilação cultural do colonizado, sem uma correspondência social, como vimos. (MUNANGA, 1986, p. 6-7)

Ressaltando que, um modo de legitimar a dominação de um grupo sobre o outro, seria criar a relação de força dominante / dominado. Para tanto, recorreram a uma produção discursiva que produzia estereótipos e preconceitos e que se automeava detentora da verdade, enquanto maneira de legitimação da situação de violência, a qual infligiu a população africana.

Assim, os estereótipos se fortificam e ficam sendo comumente conhecidos enquanto simples características. Por exemplo, o trabalho feito diariamente pelo colonizador *versus* o ócio do colonizado, como se o trabalho do negro fosse “pouco rentável”, legitimando os salários baixos e a exploração, mesmo para negros que exercem o mesmo trabalho que brancos. Os negros são tratados enquanto sujeitos que precisam ser tutelados, devido aos seus “instintos e impulsos” somente o uso da força policial poderia contê-los, assim como Kabengele Munanga demonstra

Todas as qualidades humanas serão retiradas do negro uma por uma. Jamais se caracteriza um deles individualmente, isto é, de maneira diferencial. Eles são isso, todos os mesmos. Além do afogamento no coletivo anônimo, a liberdade, direito vital reconhecido à maioria dos homens, será negada. Colocando à margem da história, da qual nunca é sujeito e sempre objeto, o negro acaba perdendo o hábito de qualquer participação ativa, até o de reclamar. Não desfruta de nacionalidade e cidadania, pois a sua é contestada e sufocada, e o colonizador não estende a sua ao colonizado. Consequentemente, ele perde a esperança de ver seu filho tornar-se um cidadão. (Ibid., p. 23)

Ao assumir-se, ao inverter a polaridade do que é considerado socialmente aceito, o negro reafirma-se, começa a ver beleza naquilo que é considerado feio, inteligência naquilo que é considerado sem lógica, se vê enquanto uma pessoa, nem mais nem menos. Parece simples, contudo ao ser reduzido, humilhado e desumanizado durante séculos em todas as regiões em que houve “confronto de culturas”, tanto com o negro em África quanto o da

diáspora, deixa marcas na trajetória. Porém, a transmissão do patrimônio cultural de geração a geração, através da oralidade operou como uma forma de resistência, “O povo guardou sua língua, sua arte, maquis que o protegiam das tentações alienantes”. (Ibid., p. 33).

O mito das universidades europeias ocidentais enquanto modelo absoluto começa a ser refutado, a partir do momento que esses estudantes negros que reforçam essa retomada de si, começam a ocupar essas universidades e perceber as contradições com relação as políticas de assimilações e as rivalidades entre potências. Com isso, a negritude também se funda com três principais objetivos, auxiliar no desenvolvimento da identidade africana, lutar pelos povos oprimidos colonialmente, portanto protestar a ordem colonial e, por último, lutar por uma sociedade universal naquilo que tange o respeito a diferença, na qual haveria o encontro de todos de maneira não universal e muito menos homogeneizante.

Aimé Césaire, que trabalhava para a desmistificação do negro, nasceu na Martinica, foi poeta, dramaturgo, ensaísta e ativista do movimento de negritude, estudioso da situação dos negros nas Antilhas. “Para Césaire, a negritude é o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura. Mais tarde, ele irá redefini-la em três fatores: identidade, fidelidade e solidariedade.” (Ibid., p. 44)

Ou seja, “identidade” seria ter orgulho de ser negro, “fidelidade” com a “mãe-terra” – respeitar e levar adiante a ancestralidade, “solidariedade” de um negro com o outro, aquilo que nos une. Aimé Césaire, procurou rejeitar em seus escritos as máscaras brancas que os negros tiveram que usar que lhes atribuía uma personalidade.

Segundo Aimé Césaire, em um discurso proferido na Universidade Internacional da Flórida, intitulado *Discours sur la Négritude*

Negritude, para mim, não é uma filosofia. Negritude não é uma metafísica. Negritude não é uma concepção pretenciosa do universo. É uma maneira de experimentar a história na história - a história de uma comunidade cuja experiência parece, de fato, singular com suas deportações de populações, suas transferências de homens de um continente para outro, memórias de crenças distantes, seus remanescentes de culturas assassinadas. Como não acreditar que tudo isso que tem sua coerência é uma herança? Demora mais para fundar uma identidade? Os cromossomos não importam para mim. Mas eu acredito em arquétipos. Eu acredito no valor de tudo o que está enterrado na memória coletiva de nossos povos e até mesmo no inconsciente coletivo³⁸ (CÉSAIRE, 1987, p. 80)

³⁸ Original: La Négritude, à mes yeux, n'est pas une philosophie. La Négritude n'est pas une métaphysique. La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire- l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît, à vrai dire, singulière avec ses déportations

Já outro expoente do pensamento da “negritude” Leopold Sédar Senghor (1906-2001), compreendia a identidade negra não só no que se refere ao reconhecimento, mas como um conjunto de valores culturais que são manifestados na vida, nas obras e nas instituições dos negros, que assume aquilo que os outros desprezam e tornam fonte de orgulho, assim, impõem um novo sentido a termos que agiam sob forma de agressão cultural.

Desta maneira, durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o movimento ganhou uma dimensão política próxima a proposta do pan-africanismo. Se levarmos em consideração, principalmente, os movimentos de independência de países africanos, foi a partir do movimento de negritude que organizações políticas e sindicatos de africanos se organizavam. Senghor era um exemplo disso, se tornou um homem de Estado – presidente do Senegal de 1960-1980, foi eleito pela forma como pensava a unidade africana, o desenvolvimento econômico e social. Porém, suas escolhas enquanto presidente como o ideal francófono para África, podem ser criticadas e sim, observadas como uma ferramenta do neocolonialismo linguístico, contudo, o movimento foi desvalorizado a partir dessas escolhas pessoais de Senghor, que virou um totem do movimento que já perdia suas características.

O movimento foi duramente criticado por seus vários posicionamentos, inclusive pela postura de Senghor enquanto presidente, para muitos teóricos, grande parte de suas produções e atitudes enquanto líder foram capazes de sustentar máximas racistas e servir às necessidades dos colonizadores. Sendo somente outra forma de ser branco, ele até sustentou a ideia do negro enquanto um ser de emoções e o branco o racional, (MUNANGA, 1986).

Essas críticas ao movimento afirmam que ele sucumbe pelo mesmo mal que repudia, como se o ideal de inferioridade do negro formado pelo branco permanecesse, quase como uma continuidade da linguagem racista que lhe deu origem, afinal, os fundadores do movimento eram intelectuais com bases europeias

Além disso, outro ponto criticado foi a ideia de unificação africana, presente desde os pressupostos pan-africanistas. Dado que, como seria possível unir países culturalmente distintos que também perpassaram por processos colonizadores bastante diferentes? Pois, o ideal de África de quem está dentro da diáspora é outro, provavelmente uma África

de populations, ses transferts d’hommes d’un continent à l’autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées. Comment ne pas croire que tout cela qui a sa cohérence constitue un patrimoine ? En faut-il davantage pour fonder une identité ? Les chromosomes m’importent peu. Mais je crois aux archétypes. Je crois à la valeur de tout ce qui est enfoui dans la mémoire collective de nos peuples et même dans l’inconscient collectif – Tradução da autora.

imaginada. Autores como Cheikh Anta Diop (1923-1986), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Marcin Towa (1931-2014), René Menil (1907-2004), e Stanilas Adotevi (1934-) afirmam que a teoria da negritude não foi suficiente, pois não foi capaz de romper o discurso do colonizador, criou falsos problemas e deu respostas tendenciosas.

De acordo com Munanga (1986), o ideal seria que cada país se ajustasse a sua negritude, respeitando suas singularidades enquanto nação; é preciso entender essa ideia de solidariedade e não reduzir todos os problemas a ela, porque, mesmo sendo diferentes, nada impediria as trocas entre os países da diáspora e a África. Concomitantemente, assim como Elisa Larkin Nascimento (1980) afirma, é preciso observar as mudanças no contexto histórico para pensar esses movimentos negros. A ideia de África unida – indivisível – foi superada, afinal cada sociedade tem uma herança cultural própria, sendo que as civilizações desenvolvem realidade imediatamente perceptíveis para aqueles que nela vivem. Não seriam também todos os países africanos que compartilhariam o senso de africanidade, por mais conhecimento que tenham do seu passado.

Ademais, René Ménil (1981 apud MUNANGA, 1986) afirma que a eficácia do Movimento de Negritude repousaria no ato desse movimento servir enquanto resistência a opressão colonial e o reagrupamento da diáspora negra.

“Mas o erro, mitológico, é afirmar a opressão *por causa de sua raça*. Os negros não foram colonizados por que são negros, ao contrário, na tomada de suas terras e na expropriação de sua força de trabalho, com vista à expansão colonial, é que os negros tornaram-se pretos. (...) se existe um complexo de inferioridade do negro, ele é consequência de um duplo processo: inferiorização econômica antes, epidermização dela em seguida.” (MUNANGA, 1986, p. 79)

Ou seja, a negritude teve ao longo de sua trajetória vários “usos e sentidos”, em alusão ao título conferido por Kabengele Munanga a sua obra acerca da negritude, se tornou um conceito dinâmico devido à maior visibilidade da relação étnico-racial, tanto no plano nacional quanto internacional. No plano político, pode se apresentar como uma “ação do Movimento Negro organizado” (DOMINGUES, 2005, p.26). Já no campo ideológico enquanto a aquisição de uma consciência racial. E no campo cultural seria a valorização de “toda a manifestação cultural de matriz africana”.

Contudo, em retrospecto os ideais da negritude perderam seu potencial transformador e fixou-se em posições mais políticas. E infelizmente o movimento sucumbiu devido

contradições insolúveis, em que mesmo alguns participantes do Movimento de Negritude tinham posições políticas conservadoras.

Pensando o Brasil, Luís Gama (1882- 1930) é considerado precursor da ideologia da negritude, abolicionista advogado e poeta negro. Porém, as ideias do movimento de Negritude -, desenvolvido na década de 1930 só foram mais amplamente difundidas no Brasil na década de 1940, por meio sobretudo do Teatro Experimental do Negro (TEN). Para o grupo teatral, o Movimento de Negritude seria uma filosofia na luta contra o racismo, capaz de mobilizar o negro através de um chamado mítico e emocional contra seu complexo de inferioridade, como informa Petrônio Domingues no artigo “Movimento de negritude: uma breve reconstrução histórica” (2005).

Na perspectiva Luís de Aguiar Costa Pinto na obra “O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança, (1998. p. 257) a negritude permitiu libertar “do medo e da vergonha de proclamar sua condição racial”. Como um divisor de águas para o Movimento Negro brasileiro pois lutavam pelo direito de ter orgulho racial, pelo sentimento de afirmação.

Contudo, assim como no movimento internacional houveram críticas a negritude brasileira. Muitos como, Solano Trindade (1908-1975)³⁹ acreditaram que faltou a característica popular e revolucionária no movimento, que assim como na Europa perpassou por uma certa aristocratização e intelectualização que afastou o núcleo popular da luta, por mais que ele (Abdias Nascimento) levasse o TEN para comunidades marginalizadas era como se não trouxesse nada de novo, não mudasse em nada a vida daquelas pessoas.

[...] o que esse grupo [TEN] apresentava à grande comunidade negra marginalizada nas favelas, nas fazendas de cacau e de algodão, nas usinas de açúcar, nos alagados e nos pardieiros das grandes cidades? Nada. Isto levou a que a Negritude dessa fase, apesar dos protestos de grupos negros isolados, como o de Solano Trindade que lutou até a morte para dar uma conotação popular e revolucionária à Negritude, o certo é que a sua aristocratização e intelectualização se desenvolveram de modo inequívoco. O grupo do Teatro

³⁹ Nascido em 24 de julho de 1908 em Recife-PE foi poeta, cineasta, pintor, homem de teatro e um dos maiores animadores culturais brasileiros do seu tempo, o pernambucano Francisco Solano Trindade foi, para vários críticos, o criador da poesia “assumidamente negra” no Brasil. Depois que deixou o Recife e fixou residência no Rio de Janeiro, Solano Trindade foi o idealizador do I Congresso Afro-Brasileiro e, anos mais tarde (1945), criou, com Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro. Depois (1950), concretizou um dos seus grandes sonhos, fundando, com apoio do sociólogo Edson Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro (TPB). Fonte Géledes - <https://www.geledes.org.br/solano-trindade/> <Acesso 07/05/2018>

Experimental do Negro [...] procurou imprimir às suas atividades um cunho de elite intelectual negra. (MOURA, 1983, p. 103)

Neste ponto de vista, é como se o teatro negro, utilizando o conceito da teoria dos jogos, fosse um jogo de soma zero. Em que o teatro negro brasileiro aceitasse o ideal de democracia racial com desacordos. Ou seja, aceitando a regra do jogo que pareceria desfavorável, para alcançar o palco e colocar suas estratégias para comunicar o que pretende. “Na medida em que o teatro negro optou pelo discurso com vista a uma práxis, ele é, antes de mais nada estratégico”. (BASTIDE, 1983, p. 149.).

Em síntese, para responder uma das perguntas propostas na dissertação, seriam três as grandes causas que tornaram propícia a existência da Companhia Negra de Revistas, primeiramente -, a renovação perpassada pelos espetáculos de revista com a vinda de companhias francesas ao Brasil; segundo -, a ocupação de negros nos teatros norte-americanos, a partir do renascimento negro e os gêneros artísticos por eles trabalhados como o *jazz*, e as danças: *charleston*, *black-boston* e *shimmy* todas eles praticados posteriormente pela Companhia Negra e terceira e maior referência a *Revue Nègre* – espetáculo que inspirou De Chocolat e que mesmo com pontos que podemos hoje problematizar abriu para um grande público aquilo que os circos-teatros de certa forma já faziam nos teatros e nos próprios picadeiros. Auxiliou em uma ressignificação com relação aos espaços que os negros poderiam ocupar na sociedade, ainda que de maneira tímida. Por isso se faz necessário entender como se compreendeu esse movimento artístico, a partir da *Revue Nègre*.

2. La Revue Nègre

A Europa ocidental depois de 1918 teve uma rápida difusão do *jazz* norte-americano e conseqüentemente de artistas negros que o interpretavam. Portanto vários conjuntos negros passaram a tocar nas capitais europeias. E assim na virada dos anos 1920, começa uma procura por artistas negros nessas capitais.

De tal modo que quando um musical chamado “*Revue Nègre*” chega em Paris em Setembro de 1925, gerenciado por uma norte-americana, Caroline Dudley Reagan, esposa de um diplomata, que ao assistir um ensaio de dançarinas negras de Charleston⁴⁰, teve a ideia

⁴⁰ Charleston: Origina-se de 1903 como uma dança folclórica negra na cidade de Charleston South Carolina, EUA. Tem semelhanças com algumas danças de Trinidad, Nigéria e Gana. Tornou-se popular na moda por causa de sua apresentação no *Wild Runnin* o preto musical '(1923), e foi amplamente disseminado na Europa após a Primeira Guerra Mundial. Ao tornar-se global, perdeu parte de sua beleza. Após os horrores da I Guerra

para o espetáculo. Que levou a Paris devido a sua suposta maior abertura para a arte negra. Mesmo porque, como foi discorrido anteriormente, a presença de pequenos grupos de músicos negros era comum na cidade a um certo tempo, músicos de espetáculos, músicos com contrato para gravar, assim, bandas de *jazz* francesas e o “*charleston*” viraram “moda”. Grande parte dos dançarinos e músicos do Harlem fizeram parte do corpo de bailarinos e músicos da “*Revue Nègre*”.

E foi a união desses artistas e esses conjuntos musicais que fez o espetáculo um sucesso. Entretanto é importante salientar, a peça de Baker causou reações mistas, alguns acreditavam que se tratava de uma ode ao exotismo, outros acreditavam que era um espetáculo de mal gosto. Com isso, se avaliarmos é possível compreender que para além da questão de gostos, estamos falando de padrões de beleza e cultura aceitos e execrados, em que o bonito e elegante era considerado o padrão branco e ocidental. De acordo com a jornalista Margo Jefferson (2000, p.1):

“Como que para comemorar as críticas que proclamavam o jazz, Josephine Baker e outros membros do elenco, e a cultura negra americana enquanto emocionantes, desorientadores, horríveis, mas impossíveis de escapar ou ignorar. Críticos falavam de assaltos, alucinações, máquinas e a velocidade frenética”⁴¹

Adiante, “*Revue Nègre*” teve enquanto supervisor Will Marion Cook (1869 – 1944), compositor e violinista negro dos Estados Unidos, que antes de escrever para a “*Revue*” já havia composto o primeiro musical negro dos Estados Unidos “*Clorindy, or The Origin of the Cakewalk*” em 1898.

Mundial, os jovens só queriam se divertir. Eles se livraram de todas as convenções de adotar uma vida frívola. Novos estilos de música e dança importada da América. (SILVA; BARBOSA, 2011, p.2) Disponível em PDF: <https://sites.google.com/site/parafalardehistoria/projeto-herodotus/resumos-e-publicacoes-2011-1/trabalhos-2011-1>

⁴¹ Texto original: “as if to commemorate the reviews that proclaimed jazz, Josephine Baker and other cast members, and black american culture to be thrilling, disorienting, horrible, but impossible to escape or ignore. Critics spoke of assaults, hallucinations, machines and frenetic speed.” Matéria publicada no New York Times dia 03/10/2000 Disponível em <https://www.nytimes.com/2000/10/03/theater/critic-s-notebook-when-black-america-triumphed-france-exhibition-revives.html>.<Acesso dia 07/05/2018>Minha tradução.



Figura 9: Pôster da Revue Nègre de 1927 Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/229402174739482375/?lp=true> < Acesso dia 29/01/2019

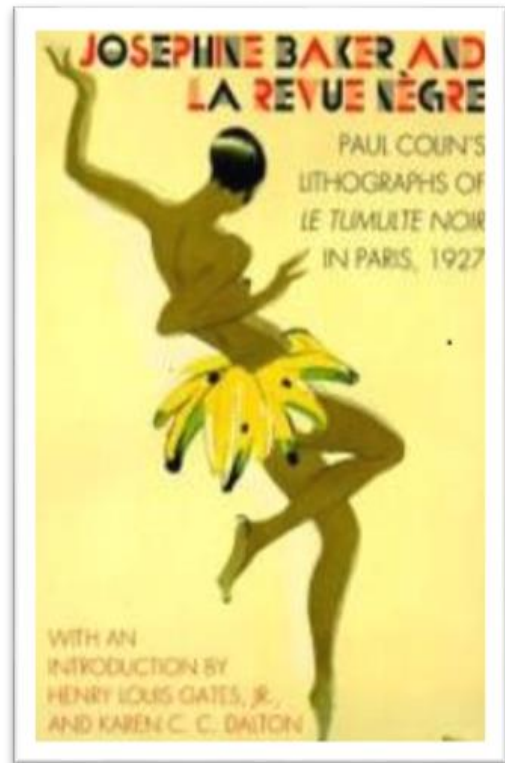


Figura 8: Pôster da Revue de 1927 Nègre Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/118360296428417494/> Acesso dia 29/01

Conseqüentemente, a arte negra se tornou relevante em muitos círculos artísticos, os artistas europeus e o público acreditavam que havia algo de original nesses espetáculos, algo inédito da arte feita na Europa daquele período. No teatro, os espetáculos de menestréis⁴³ a partir do século dezenove se tornaram famosos, principalmente na região de *Montmatre*. Na virada do século, com a Primeira Guerra Mundial ritmos de *jazz* foram importados por bandas de regimentos e outros grupos em tour que viajavam pela França.

Concomitantemente, como já mencionamos a popularidade com relação ao continente africano em Paris também aumenta. De tal modo que, o teatro “*Champs-Elysées*” abre espaço para um espetáculo, com danças e músicas negras, produzido por uma norte-americana na capital francesa. Entretanto, os donos do teatro, não confiavam muito no sucesso do

⁴³ Minstrel show (em português, espetáculo de menestréis) ou minstrelsy ('cantoria') como também é chamado é uma forma de teatro americana, popular do início do século 19 até início do século 20, fundada na encenação cômica de estereótipos raciais. (...). Os primeiros shows de menestréis eram encenados por brancos que, com os rostos pintados de preto, caricaturavam o canto e a dança de escravos. Os estudiosos geralmente distinguem essa forma da tradição como minstrel de blackface. O pai do show blackface foi Thomas Dartmouth Rice, popularmente conhecido como “Jim Crow”, um antigo imitador afro-americano cujas performances criaram uma moda para o gênero. Fonte: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> <Acesso 30/01/2019>

espetáculo, pois elementos como os *Spirituals e Blues*⁴⁴ assustavam aqueles menos conhecidos, que devido ao tom mais taciturno das canções, tinham medo de deprimir o público. Fora a falta de elementos que eles consideravam exóticos e eróticos que remeteriam, dentro da mentalidade eurocêntrica, diretamente a África. Portanto esses proprietários do teatro, não faziam o mínimo esforço para compreender que os negros dos Estados Unidos e os do continente africano não teriam que agir ou produzir somente de acordo com esse imaginário racista. Com isso chamaram outro produtor, Jacques Charles do *Moulin Rouge*⁴⁵, para trazer elementos ao espetáculo que modificassem essas características meio deprimentes e estimulasse uma ideia de exótico. Acreditavam que o musical estava muito “branco”, apesar dos vinte e quatro negros em cena, consideravam os figurinos, as danças, algo que as próprias europeias poderiam fazer. No ideário desses produtores as negras deveriam dançar por instinto e não deviam nem ser capazes de dançar algo tão coreografado, isso não seria natural a elas, pelo menos não no imaginário deles.

Dessa maneira, Jacques Charles por já ter dirigido *music-hall*⁴⁶ já sabia quais elementos o público parisiense esperava. E por isso Josephine Baker teve de se apresentar quase nua, coisa que nunca teve de fazer nos Estados Unidos, e foi assim que ela ficou reconhecida no mundo inteiro, seios à mostra e quadris cobertos por penas. Outro aspecto que procuraram dar ao espetáculo eram as influências da Arte Déco, para trazer um elemento de modernidade ao espetáculo. Portanto seria uma miscelânea da imagem que aqueles europeus

⁴⁴ Cultura afro-americana - os *Spirituals* e os *Blues*. Ele conta a cativante história de como escravos e filhos de escravos usavam essa música para afirmar sua humanidade essencial diante da opressão. Os *Blues* são mostrados como uma expressão "mundana" de rebelião cultural e política. Os *Spirituals* dizem sobre a "tentativa de criar uma existência significativa em uma situação muito difícil". CONE, James, H. *The Spirituals and the Blues. An Interpretation*, Maryknoll, New York, 1972. Minha Tradução. Sobre os *Negro Spiritual*, tem forte influência na formação e nascimento do Jazz como gênero e linguagem musical. Também conhecido como canção de louvor, o Negro Spiritual tem como uma de suas bases o *Call and Response*, no qual uma solista “pergunta” e o coro “responde” Fonte: <http://escolasaopaulo.org/o-negro-spiritual-e-o-jazz/> <Acesso 07/05/2018>

⁴⁵ O cabaré Moulin Rouge foi fundado aos pés da Colina Montmartre em 10 de outubro de 1889 por Joseph Oller (1839-1922) e Charles Zidler (1831-1897) que desejavam oferecer um lugar de divertimento popular a um público diversificado. A instalação em um bairro da moda como o 18º arrondissement (distrito), na época ainda rural, permitiu ao cabaré adquirir fama rapidamente e inspirar artistas que se tornaram internacionalmente conhecidos, tais como Henri de Toulouse-Lautrec e Auguste Renoir. Foi nessa época que nasceu a célebre quadrilha que conhecemos pelo nome de French Cancan. Bebidas eram servidas enquanto os clientes eram convidados a assistir aos espetáculos, ou a dançar na pista. Com uma arquitetura pouco convencional e uma decoração extravagante, que conta com um elefante instalado no jardim, o Moulin Rouge atraía a sociedade que buscava diversão. Especializado na apresentação de Revistas, durante as Guerras mudou seu propósito enquanto, mas na década de 1950 voltou a ser um Cabaret que apresenta Revistas. Fonte: <http://parissemreparis.com.br/moulin-rouge-a-historia-do-cabare-mais-famoso-do-mundo/><Acesso: 07/05/2018>

⁴⁶ “Um tipo de entretenimento de teatro nos anos 1800 e 1900, que incluía música, dança e piadas, ou o prédio usado para esse entretenimento.” Fonte: Dicionário Cambridge online - <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/music-hall> <Acesso 07/05/2018>

consideravam ser a África unidas a influências artísticas modernas -, fundando assim a ideia de África americanizada.

No artigo “Medo e Desejo: A imagem de Josephine Baker e a estética in-corporada do Jazz” (2016) – de Elisângela de Jesus Santos e Aline Serzedello Vilaça, somos instigados a pensar acerca da representação eurocentrada do negro e toda violência que isso acarreta versus a representatividade positivada que produzimos de nós mesmos. E conseguimos concluir que o corpo de Baker foi um dentre vários corpos negros que foram objetificados em um misto de “medo e fascínio”.

as atitudes violentas eurocentradas e racistas como sendo processos de alienação e desconforto extremo das cosmovisões permeadas pela branquitude, sobretudo quando em encontro com cor/pos negros que lhe instalam medo, ao mesmo tempo em que instauram no cor/po branco sua negrAtitude e ausência de semelhança, isto é, geram estranhamento e fascínio. Assim, o corpo afroestadunidense de Josephine, o jazz sincopadamente de herança afro-diaspórica, funk-carioca e seu deboche esgrachado, o Rap contemporâneo entre outras manifestações de populações negras, africanas e afrodescendentes são veículos passíveis de medo (da cosmovisão abissal da branquitude) em presença da plena africanidade / negritude. (SANTOS & VILAÇA, 2016, p. 138)

Com isso, a *Revue nègre* estreou nos parâmetros que queriam os franceses ao remodelarem o espetáculo, dando um caráter muito mais erótico e exótico. Resultado da maneira como esses europeus observavam a relação do corpo africano com seu meio, não o compreendiam e o relacionavam diametralmente a obscenidades. Os viajantes europeus que em África se depararam com suas manifestações culturais -, principalmente as danças africanas, já os classificaram como povos sem racionalidade que viviam pelo instinto enclausurado no aspecto erótico “sem vergonha de seus corpos”. Contudo, quem trazia as características eróticas eram os próprios europeus dentro de seu falso puritanismo, em que as fantasias sexuais com essas mulheres africanas “foram uma importante motivação do imaginário europeu no século XIX”. (BARROS, 2005, p.42), como exprime Gislene Aparecida dos Santos em seu livro (2002), “A invenção do ser negro.”

Diante de uma sociedade normatizada pelos rígidos padrões de sexualidade difundidos por uma burguesia profundamente religiosa, não era de se espantar que a nudez cultivada por alguns povos na África gerasse inúmeras fantasias a respeito da sexualidade desregrada e devassidão dos africanos atribuídas a seu animismo e práticas consideradas pagãs. Tema de literatura, a sexualidade desmedida dos negros era demonstrada pelo constante ataque

às mulheres brancas (sinhazinhas puras e indefesas). Othelo e Desdêmona, personagens de Shakespeare, geram indignação. (SANTOS, 2002, p. 59)

Nesta perspectiva de Santos e Vilaça (2016) haveria um processo de amedrontamento das etnicidades a partir de um viés de branquitude e em que é operada uma apropriação de visões de mundo e práticas de etnicidades não-brancas, que tomam para si a representação de grupos não hegemônicos, da mesma forma que tomam para si o título de hegemônicos capazes de gerir as “verdadeiras representações”. Isso resulta, em representações feitas a partir do viés da branquitude, em que para além do racismo esse seria um racismo munido da proteção de um status quo enquanto superiores, a partir da criação de uma falsa inferioridade.

De maneira que a ideia de a sensualidade ser resultado de uma inferioridade primitiva, ou mesmo inocência primitiva se populariza entre os europeus, culminando na ideia de que a arte africana em si era primitiva. Estranha contradição, afinal a *Arte Nouveau* e a *Arte Déco* que eram sinônimos de modernidade -, eram influenciadas diametralmente pela arte africana, tanto pela utilização de grafismos egípcios quanto pela maneira de se manipular o ferro, como uma demonstração de domínio do homem sobre a natureza.

Concomitantemente, ao fetiche pelo corpo negro no imaginário europeu, também é extensamente trabalhado por Frantz Fanon (2008), em seu sócio-diagnóstico, ele informa que o racismo causa neurose na pessoa negra que se sente inadequada, mas também na pessoa branca que desenvolve uma necessidade de extermínio e uso do corpo negro.

Seguindo estes argumentos, a grande imprensa francesa reportava uma repreensão muito maior as representações africanas presentes no palco do que ao próprio erotismo em si. Um crítico afirmou, “No entanto, ele não nos fará esquecer os frisos do Paternon”, (BARROS, 2005, p. 43). Ou seja, de maneira antagonista indaga se, iria a Grécia se curvar diante da África como se a existência de um dependesse do fim da outra. Além do mais, mesmo sendo considerado um barbarismo por essa imprensa a plateia estava sempre repleta, (BARROS, 2005).

Logo, a repercussão da *Revue Nègre* chegou ao Brasil, onde, a grande imprensa noticiava regularmente o que acontecia em Paris. E as notícias com relação ao espetáculo de Josephine Baker se tornaram regulares. Segundo o jornal “A Noite” o *Revue Nègre* surtiria efeitos no Brasil, provocando os artistas negros a fazerem o mesmo, pois, de acordo com os jornais das elites brancas analisados, o Brasil também teria artistas talentosos e um contingente de negros muito maior que o próprio Estados Unidos.

O mesmo jornal no dia 25 de julho de 1927, escreveu sobre “uma linda mestiça (!) norte-americana” uma dançarina que alcançava a “transcendência nas danças antigas e modernas”. Enfatizava sua especialidade na coreografia moderna, informando que não bastava a ela a execução do *Shimmy* e do *Charleston*, pois, ressaltava sua capacidade de “estilizar esses passos vulgarizados, compondo sobre as suas linhas fáceis e toscas verdadeiros poemas de sentimento e elegância”. (BARROS, 2005, p. 45)

Nessa perspectiva, a Revista *Careta*, Ano XIX, nº964, 11 de fevereiro de 1926 – escreveu:

(...) O “negrismo” é a grande moda do momento. Paris delirou, longos meses, diante de uma companhia negra de revistas. E Josephine Baker, negra autêntica, é hoje uma das popularidades mais fascinantes do “boulevard” parisiense.

Agora, Londres também quis ver uma companhia negra. E mandou busca-la em Paris. Foi a Cidade-Luz que organizou, para enviar a Londres, o Bataclan Negro. Essa curiosa “troupe” vai a Inglaterra representar a revista “Pessoas Negras” que fez grande sucesso em Paris. É uma companhia de pretos autênticos.

Mas 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 melhores. (BARROS, 2005, p.46)

Consequentemente, havia um certo sentimento de antecipação para compartilhar um fenômeno artístico e cultural com Paris, a então capital do mundo. Nessa métrica, se aqui também haviam negros, por que não apoiar a iniciativa? Contudo, da mesma forma que a imprensa francesa tinha uma inclinação racista colonialista de viés autoritário, a brasileira também tinha, como pudemos constatar no capítulo anterior. E o medo das influências e dos efeitos que essas manifestações culturais poderiam causar nos outros negros e até mesmo na população branca não tardou a surgir. Assim, campanhas de inferiorização à aquela arte se tornaram comuns a esses países, mas também tinham efeito oposto, pois virava publicidade para os espetáculos

CAPÍTULO 4 – O TEATRO NEGRO SEUS DESAFIOS E SUAS AGENDAS

A literatura do século XIX e XX possui vários fatores que a faz preconceituosa de diversos sentidos, principalmente naquilo que tange os estereótipos relacionados aos negros. Os movimentos negros da virada do século XIX surgiram enquanto uma oposição a essa métrica, ao refutar os ideais do único conhecimento válido ser o branco e ocidental.

Roger Bastide no ensaio “Sociologia do teatro negro brasileiro” (1983) discorre que o teatro como era feito na antiguidade está morrendo, esse teatro que é a expressão de toda uma comunidade, como era no caso da aristocracia e depois da burguesia muda assim como muda os estratos sociais. O surgimento desses novos grupos teria trazido novas aspirações e concomitantemente uma recusa dos valores antigos desses outros estratos. Contudo recusa não precisa vir necessariamente dos grupos oprimidos, as elites também procuravam algo inédito.

Nessa perspectiva, Bastide, sobre o caso da França dos anos 1970 declara que nos festivais de teatro franceses começaram a trazer grupos de teatro negro tanto da África quanto da América do Sul -, do Mali, do então Daomé (hoje Benin) e de Cuba. O autor revela que os espetáculos do estilo burguês há muito já não comoviam, dado que, os convidados esperavam encontrar algo exótico. E de fato o que encontraram foi um teatro que falava a seu público, no qual a comunicação era algo mais espontâneo e o público se tornava central.

Com isso, como seria possível pensar um teatro negro, se o teatro esteticamente falando não era um espaço favorável ao negro. As próprias regras do fazer cênico eram uma linguagem que colocaria o negro diametralmente em um lugar negativo.

Portanto na medida em que o teatro branco fosse discurso, o negro era atitude, gesto, ritmo: um teatro autêntico. A partir do momento que toma a forma do discurso feita pelo teatro branco, utiliza todos esses conhecimentos para inverter o discurso sobre os negros, (BASTIDE, 1983)

O teatro negro – moldado no teatro branco que o tinha precedido – parece, creio eu, ter tido como missão preencher o vazio deixado no coração dos negros pela passagem da sociedade tradicional à sociedade moderna, recuperar a festa desaparecera com o teatro tradicional, a festa enquanto expressão totalizante da vida; mas ao mesmo tempo, alterava a natureza dessa festa para adaptá-la a um novo meio sociológico, que forçara a sua saída do largo do povoado ou do pátio da casa grande, para o interior de uma sala fechada (BASTIDE, 1983, p.174)

Dessa forma, a representação com aquele viés autêntico comunicativo usaria do discurso para mudar a polaridade valorativa, assim o teatro negro perderia seu “valor recreativo” para tomar seu “valor pedagógico”. Além do mais, essa passagem – ou melhor, mudança de assimilação entre o personagem negro para a compreensão da pessoa negra é de extrema importância para essa mudança valorativa. O negro antes de ser ator é um personagem assim como falou Grande Otelo, e um papel estereotipado unido a um certo estatuto social. A partir do momento que as rédeas da representação mudam de mãos, posso pôr a máscara que bem quiser, uma passagem da “negatividade para positividade” (BASTIDE,1983), uma outra via há branquitude que invisibiliza. Ou seja, poder ser brasileiro sem ter que negar sua negritude, sem ficar retido em um ideal de identidade nacional.

Analogamente, pensando nosso foco de pesquisa, mesmo que as peças da Companhia Negra de Revista tivessem um conteúdo que utilizava do humor e tivesse grande parte de seu público branco, ao mudar a métrica do jogo eles estavam fazendo uma revolução – pleiteando representatividade em um espaço em que só eram aceitos se não fosse nos holofotes. Bastide (1983), informa que o teatro popular é uma criação do branco da metrópole -, de maneira a manter o controle das populações dominadas. O negro apareceria somente porque representa um papel na sociedade. Esse teatro negro operaria enquanto manutenção do status quo, como por exemplo os espetáculos de *Bumba-meu-boi* escrito por brancos, traz uma imagem estereotipada do negro, “o negro não é responsável; ele deixa o boi fugir – ele é violento e selvagem; bate tanto no boi que o acaba matando:– ele é bêbado –e vive em concubinação”(p.143) E no fim encontraria-se a democracia racial, o boi ressuscita e as desigualdades são substituídas pela festa na qual todos se tornam solidários.

Desta forma, a questão do estereótipo negro no teatro perpassa diretamente pela relação social do negro no Brasil, ou seja, como o negro foi tratado no teatro dos brancos, dado que foi necessário um movimento de desconstrução de uma persona que há muito era representada nos palcos, pois a maneira que nos representavam era ofensiva, criando vários personagens negros.

Portanto, é preciso compreender o que concatena isso. Ao analisar os locais que ocupavam os negros no espaço teatral ao redor do mundo pudemos perceber a insurgência de diversos movimentos -, que conclamavam uma volta a África, uma valorização daquilo que foi por tanto tempo descreditado pelas formas de conhecimento ocidentalizado. Dessa maneira, debateremos a seguir esses movimentos e sua importância.

1. Teatro negro desafios históricos

Ao propor um debate acerca do negro no teatro foi necessário abrir a discussão para uma maior interdisciplinaridade dentro das Ciências Sociais -, pois versamos com a arte e a literatura. Portanto os autores que utilizamos nos favoreceram no sentido de abrir o debate e compreender melhor quais os efeitos do racismo, nas mensagens difundidas pela arte. Não obstante, para analisar o teatro temos que pensar a literatura à qual a produziu, trazendo sempre o fator da historicidade a análise. Dessa forma, os autores que utilizamos perpassam por várias áreas de conhecimento e nos auxiliam a situar de forma mais abrangente o foco de pesquisa, do que, se nos mantivéssemos somente no diagnóstico feito dentro das Ciências Sociais.

Neste capítulo é realizado um debate sobre o negro no teatro brasileiro, ao analisar o próprio desenvolvimento da trajetória do negro enquanto ator e personagem, levando em consideração que, para esses grupos o uso da arte da interpretação teria um efeito muito mais profundo e transformador que o do simples ato de representar, ao operar quase como aquilo que Paul Gilroy em sua obra “O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência” (2001, p. 158) chama de “traços residuais” -, memórias que ficam incorporadas na criação cultural, vivenciada por todos aqueles que passara pela diáspora negra. Ou como é mais comumente referido quando se trata do trabalho do autor, seria o Atlântico negro. Uma “rede de identidades e interesses da diáspora, que rotulei de Atlântico” (2001, p.405). Esse seria, um sistema transnacional de trocas culturais advindas na modernidade, que possibilitou a população negra que vive na diáspora de não somente ser identificável como uma cultura de um país específico que recebeu africanos, mas, com todos os países da diáspora negra, portanto seria mais um sentimento de união mais do que uma questão territorial em si, mas que estaria inscrita em nossos corpos.

Portanto, os movimentos negros sejam eles do pan-africanismo, renascimento negro ou negritude foram pontos centrais para existência de grupos teatrais negros, da mesma forma que esses grupos foram ferramentas para a dispersão dos ideais do movimento negro ao redor do mundo.

Destarte, as principais autoras que utilizamos para abordar a temática do teatro negro são: Leda Maria Martins, que escreveu o importante livro “A cenas em sombras” (1995), obra que propõe uma análise comparativa entre os movimentos teatrais negros do Brasil e Estados

Unidos, perpassando pela análise dos grupos teatrais dos Estados Unidos do renascimento negro até o *Black Arts Movement*⁴⁷ e o Teatro Experimental do Negro no Brasil, levando em consideração os “signos de reconhecimento da singularidade e da diferença dessa modalidade dramática e teatral”, a partir de uma “noção textual, dramática e cênica, representativa” (1995, p.25) naquilo que tange as relações étnico-raciais.

Em seguida, pensaremos o ator e o personagem negro no Brasil. Para tanto iremos versar com Miriam Garcia Mendes que escreveu duas obras acerca do negro no espaço teatral “A personagem Negra no teatro brasileiro entre 1838 e 1888 (1982) e o segundo, “Negro no teatro brasileiro (1993), no qual a autora faz um recorte de 1889 até 1982. Mendes escreveu somente essas duas obras, mas são referências nos estudos acerca do teatro negro brasileiro.

Primeiramente, para analisar o teatro negro é preciso levar em consideração outras interpretações teóricas, unindo autores africanos e explorando elementos da cultura negra que nos possibilitariam compreender os diferentes modos de pensar artísticos, que afetaram diretamente a forma como os negros interpretaram ao longo de nossa história. Portanto ao afirmamos que o teatro negro teria uma dupla função é porque ele pode ser um agente que rompe com a figura imaginada / negativa do negro na sociedade e ainda seria capaz de atribuir novas possíveis características a sua figura, isto é, reescreveria a cena imaginária do branco com relação ao negro.

Posto que, o fenótipo negro acarreta muito mais representações sociais que somente a cor da pele, isso se analisarmos dentro de uma sociedade que subjuga o negro historicamente, ao estabelecer locais de pertencimento funda “marcas de poder”, (MARTINS,1995, p. 35). Ao ter a linguagem verbal um papel fundamental na construção do preconceito racial, torna-se uma ferramenta para legitimá-la. É na linguagem que os preconceitos se disseminam, seja ele a partir do próprio preconceito verbal ao definir o que é certo e errado, seja ele de gênero, ou, seja ele na linguagem que o negro é categorizado no pensamento coletivo:

E são esses modos de discurso que desenham o corpo do sujeito enunciados que definem o sujeito negro manifestam uma categorização e um pensamento coletivos que, implicitamente, legitimam todos os atos de violência a eles acoplados. Repetidos e reificados nas mais diversas

⁴⁷ O Black Arts Movement (Movimento das Artes Negras) foi o nome dado a um grupo de poetas negros, artistas, dramaturgos, Black Power. O poeta Imamu Amiri Baraka é amplamente considerado o pai do Movimento das Artes Negras, que começou em 1965 e terminou em 1975.músicos e escritores politicamente motivados que surgiram na esteira do Movimento Fonte: <http://www.blackpast.org/aah/black-arts-movement-1965-1975> <Acesso 07/05/2018> Minha tradução.

modalidades discursivas – cotidianas, literária, publicitária, plástica, televisiva e dramática -, esses enunciados veiculam um saber que demarca as posições e os limites do negro na estrutura de produção de fala e de poder. Nesse universo anônimo, porque coletivo, a violência da discriminação racial exercita-se numa linguagem autofágica e adversativa, através da qual se projeta o sujeito negro como cor/po e imagem. (MARTINS, 1995, p. 38-39)

Quando analisamos a questão teatral é como se o negro só fosse compreendido a partir de sua analogia com o branco – a partir de um imaginário que também é branco. E o negro operaria dentro de uma imagem oposta do branco, assim o exercício de alteridade estaria a todo momento a sombra do que um dia foi a escravização -, que, por conseguinte negava a humanidade do negro, somente esses fatores já demarcam como se daria a presença negra no discurso cênico-dramático (MARTINS, 1995).

Portanto, para pensar a teatralidade engendrada pela cultura negra precisamos considerar as formas de expressão desse grupo em sua variedade. Importante salientar que teatralidade é um conceito que se refere, de acordo com o Dicionário do teatro (2001, p.372): “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) [...] Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista”. Para Josette Feral (2012, p.4 apud Tomaz, 2016, p. 310), seria a partir do olhar do espectador que a teatralidade emergiria:

[a teatralidade seria] um processo no qual o sujeito (aqui o artista) modifica a perspectiva das coisas afim de obrigar o espectador a ‘vê-las de maneira diferente’. [...]. Ela implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada.

Por conseguinte, a teatralidade estaria compreendida nas mais diversas manifestações culturais, ao ser exibida dentro dos mitos que permanecem nas representações culturais dentro de festas religiosas, danças, nas mais diversas representações culturais. Deste modo, se tratando do teatro negro, seria preciso levar em consideração aquilo que veio com a diáspora, uma representação ritualística tem para além da performance um significado anterior. Nesta perspectiva, Leda Martins fala em “técnicas de sobrevivência” para pensarmos como se desenvolveu o “teatro afro-americano”. De tal modo que, essa seria uma forma de representação utilizada pelos escravizados enquanto técnicas de sobrevivência, conforme versa Martins (1995, p. 54):

“A experiência da escravização demandou a criação de uma técnica de sobrevivência que deve ser apreciada se se quer compreender o desenvolvimento do teatro afro-americano. Essa técnica de sobrevivência é de duplo sentido. As coisas nunca eram o que pareciam ser, quando vistas e ouvidas pelos brancos. O uso do duplo sentido era uma característica comum, utilizada pelos praticantes das primeiras formas de comunicação artística, das quais se originaram o teatro afro-americano – os artistas de menestréis, os intérpretes de spiritual, os contadores de histórias e os pregadores.”⁴⁸ (MOLLETE, C., MOLLETE., B, 1986, p.33 apud MARTINS, 1995, p.54)

Assim como várias manifestações culturais negras possuem muitos elementos de representação, como o Batuque de umbigada, o Congado, rituais de origem africana que provieram de manifestações principalmente orais. Igualmente, quando observamos esses fenômenos é como houvesse uma junção entre dramaticidade e representação, bem como esses “traços residuais” abordados acima que recolhem elementos de uma ancestralidade em África e um antepassado brasileiro atualizando os signos dessa representação.

Ao ser possível analisar que tanto populações africanas quanto populações consideradas autóctones já se utilizavam de representações dramatizadas dos seus grandes feitos, contudo, a gênese da arte da dramatização é creditada aos gregos. Certamente que foi na Grécia que tomou uma outra proporção e na Itália que tomou um outro formato, mas ainda assim, o teatro grego e suas características ritualistas dialogavam com o que se produzia na África. Desde o seu princípio, há de fato nas peças clássicas uma esfera para o divino e o terreno, quando pensamos na interferência dos deuses “gregos” na vida das pessoas. Contudo, no teatro africano ao dialogar com essas esferas dentro dos ritos ela agregaria esse sentido de coexistência muito maior, do que simplesmente, essa métrica de crime e castigo que o teatro clássico empreende.

Pois o teatro africano tradicional estaria originando um debate sobre identidade, ao trazer a ideia de preservação de uma ancestralidade que o teatro europeu não alcança, pois, parte de outro cognitivo, de outra filosofia.

De acordo com Carlos Vaz na obra “Para o conhecimento do teatro africano” (1978, p.15), o teatro seria uma expressão artística “tão velha quanto a própria humanidade”, se a humanidade começou na África, é possível concluir algo. A própria glorificação a tradição oral é um exemplo da importância da representação pois seria ela que manteria a tradição viva

⁴⁸ Tradução de Leda Maria Martins (1995)

como nos demonstra o intelectual do Male, Amadou Hampâté Bâ em uma entrevista publicada pela Casa das Áfricas:

A memória das pessoas da minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosas. Desde a infância éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até as roupas. (...) para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente. (Bâ, 2003, p. 13)

Portanto o ato de representar estaria presente na sociedade desde de seus primeiros esboços civilizacionais, pois era através dela que seriam representadas suas crises, percursos e tensões, presentes até hoje nas mais diversas manifestações culturais. Portanto, o teatro seria assim “signo em representação” (1995, p. 92), uma expressão da oralidade que reverbera no corpo, a qual, não existe somente em dado momento da história, mas em presença de alguém. Seria o espaço intermediário entre a linguagem visual escrita através do corpo, “uma linguagem que se alimentaria do real percebido a fim de construir-se como linguagem” (DEMARCY, 1978, p.26-27 apud MARTINS, 1995, p.92), por consequência, esse seria quase um diálogo.

Em vista disso, o subjetivo dos espectadores influencia na forma como essa linguagem será recebida, quem assiste precisa ler a relação cênica entre o real e o produzido, entre o “imaginário e o cultural coletivo” (MARTINS, 1995, p. 93). Em suma, sem a cumplicidade do espectador a mensagem morre, não é assimilada, entretanto se o que está sendo representado dialoga com universo de quem assiste a missão é cumprida. Portanto, para saber ler os códigos provindo desses signos teatrais é preciso compartilhar uma subjetividade ou pelo menos se propor a isso.

Pois, teatro negro se desenvolve principalmente a partir de lugares sociais que exploraram relações discursivas provindas de “uma memória coletiva” – de uma história em comum, portanto na perspectiva de Martins (1995, p. 94), o teatro negro tem enquanto traços constitutivos e também distintivos a presença do ritual da representação que repousa sobre a teatralidade do grupo, pois, haveria assim uma relação entre o ritual e o drama a partir de uma “relação formal, mística e mítica” entre eles.

Em outras palavras, discurso cênico faria uso de um processo distinto do modelo teatral europeu, uma vez que, essa métrica do ritual e do drama em simbiose que comporiam o teatro africano, mesmo tendo os dois modelos surgido a partir de ritos e mitos ancestrais, (MARTINS, 1995).

É importante, deixar nítido que falamos teatro africano, assim como falamos teatro europeu. Sabemos que os continentes são amplos, pluriculturais e seus teatros são concomitantemente plurissignificativos, mas tentamos inferir acerca do teatro tradicional, Carlos Vaz (1978, p. 18), informa:

Os objetivos desse teatro são explícitos: dando a cada um o sentimento de que pertence ao grupo, permite consolidar a ordem da comunidade e transmitir aos seus membros as mensagens pedagógicas indispensáveis à manutenção da mesma. Mas esta função didática do teatro tradicional não nos deve levar a minimizar o papel estético que é muito importante: a chegada do *djidiu* ou as celebrações dum rito são sempre para a tabanca, promessa de alegria, de divertimento e de festa.

Mas esse seria o teatro tradicional, de acordo com o autor podemos ainda pensar em um teatro da época da colonial francesa, outro da época colonial portuguesa e um teatro contemporâneo africano, que certamente difere dependendo do país. E mais, ele ainda informa que “todo teatro africano é político, mesmo quando não se reclama de tal” (VAZ, 1978, p. 105).

Com a diáspora negra essa teatralização também se desenvolve na cultura negra, mesmo que com modificações geradas pelo passar do tempo. Mas há uma estrutura que permanece, muitas peças trazem algo de ritualístico em sua composição, isso antes mesmo do Teatro Experimental do Negro, que é reconhecido por adaptar peças clássicas a realidade negra brasileira, assim como os envolvidos com o teatro no movimento de negritude faziam. Desta maneira, o ritmo desenvolvido neste teatro remeteria diretamente a experiência ancestral, seja pelo humor como demonstraremos abaixo, ou mesmo, por signos sonoros através da canção.

Triste observar que existe exatamente uma negação a essa identidade nesse teatro que podemos considerar europeu ou mesmo ocidental. Miriam Garcia Mendes (1982; 1993) faz uma análise acerca da gênese do negro no espaço teatral brasileiro, ao considerar como o teatro ocidentalizado faz a leitura dos negros na sociedade. Desde as performances como instrumento catequético pelos jesuítas até o período monarquista em que os negros que antes ocupavam os palcos perdem seus espaços, para peças cada vez mais afrancesadas. Posto que

os únicos papéis disponíveis neste período eram sempre os de ex-escravizados, ou escravizados e coadjuvante, havendo poucas exceções como foi constatado por Mendes (1993), de papéis principais para negros. Mas que de qualquer forma sempre atuaria enquanto alguém que em algum momento da vida foi escravizado.

Em virtude disso, quando retomamos a trajetória do teatro nacional, desde o século XIX, as comédias pré e pós abolição geralmente utilizam do ridículo para retratar a personagem negra, operando próximo da ideia do grotesco em que se ridiculariza todos as características físicas e comportamentais daqueles sujeitos, corpo, modos de falar, modos de agir e modos de viver, ou seja, “banalizam a herança cultural”. (MARTINS, 1995, p.42).

Assim, mais uma vez se mantem o estatuto social do não civilizado, do animalesco, que estranhamente para quem consome (a elite branca) esses espetáculos não ficam intrigados com os modelos apresentados nas peças, pois são modelos aos quais reconhecem sua realidade. Novamente, aplicando a análise ao contexto, esse seria um movimento nítido de “amedrontamento das etnicidades” pautado pela branquitude como foi discorrido por Santos e Vilaça (2016, p. 138).

Igualmente, Mendes (1982), ao investigar a atividade negra nos teatros do século XVIII início do XIX, utiliza os relatos de viajantes que passaram pelo Brasil, em um período no qual as casas de espetáculo começavam a surgir também com elencos permanentes. Elenco que, de acordo com os mesmos viajantes era composto principalmente por atores que eles denominaram de cor, sendo que atores brancos encarnavam personagens estrangeiros.

A autora credita tal predominância de atores negros neste espaço, ao preconceito generalizado com relação a essa profissão.

“Apelava-se, então, para o negro ou mulato, escravo ou liberto, já por si de condição degradada, indiferentes, portanto, ao preconceito. Aliás, esse preconceito vinha da Roma antiga. A profissão foi regularizada pelo rei de França, Luís XIII, e sob Luís XIV a imagem do ator começou a ser um pouco melhorada. Com o Romantismo é que ele ascenderia socialmente, pelo menos na Europa (...) isso mudou com a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, D. João VI incentivou a construção de novos teatros, estimulando aos súditos o ato de ir ao teatro.” (MENDES, 1982, p. 3)

A partir de um incentivo da monarquia a artes cênicas -, ao reformar e construir teatros e fazer convites a companhias estrangeiras, que tornam o Brasil uma rota artística. O teatro deixa de ser um espaço ao qual o negro possa ou “deva” ocupar. A partir do momento que o ato de ir ao teatro ganha um status maior na sociedade - tanto o conteúdo das peças, quanto os

atores que as encenariam seriam aqueles também considerados esteticamente qualificados para tal, (MENDES, 1982).

Deste modo, as “categorias estéticas” ganham outra proporção na construção da personagem. Assim, a escola do “romantismo” e suas categorias estéticas no século XVIII desenvolvem a dicotomia entre aquilo que é “belo” e o que é “grotesco”. Assim, por meio de toda uma da literatura, o negro se torna aquele sujeito imaginado, feio, animalesco, bruto e sem intelecto. E, portanto, a influência deste ideário na construção do personagem negro é imensurável, pois será ele sempre o malfeitor.

Bastide (1973), ao analisar as poesias do período colonial até a década de 1950, também percebe o uso dos estereótipos através da literatura brasileira, assim o autor explica porque obras literárias seriam um bom meio para compreender um contexto social. Para ele, seria através das obras que a relação com o grupo em que se vive é demonstrada, mesmo que haja sentimentos por parte do autor, suas experiências sociais não modificariam o retrato no plano social ao qual a pessoa pertence, mesmo fazendo parte ou lutando contra essa realidade. Portanto a ausência de estereótipos em uma literatura não seria sinal de sua não – existência, mas de uma escolha de não usá-lo.

Contudo, conforme Bastide (1973, p.118), todo estereótipo usa um julgamento de valor -, “tais valores são ambivalentes” - ou seja, podemos usar um estereótipo acreditando que pode positivar imagens e ter o resultado contrário ao fortalece-lo. Como por exemplo, exaltar força ou beleza. Partindo disto, o autor averigua que desde os primórdios da literatura brasileira foram encontrados estereótipos. Portanto, durante todo o período colonial a imagem do negro foi ligada ao trabalho servil de maneira pejorativa. Com isso, ele sustenta a hipótese de que: “Parece, pois que os estereótipos não nasceram propriamente da cor ou da raça, mas antes da situação social da degradação da escravização.

Com o tempo, outro fato importante seria o da predominância das comédias sobre o drama. Em geral, os dramas não conseguiam se manter muito tempo em cartaz, devido à falta de público. De acordo com Mendes (1982), a transição do modelo teatral romântico para o realista se estabeleceu no Brasil com mais intensidade a partir da comédia de costumes:

Em Geral, qualquer COMÉDIA que ridicularize os modos, costumes e aparência de um determinado grupo social. Especificamente, um tipo de comédia muito em voga na França e na Inglaterra do século XVII, cuja visão satírica da sociedade era feita através de uma linguagem brilhante, inteligente e espirituosa (...) No Brasil, o principal representante da comédia

de costumes é Luis Carlos de Martins Pena (1815-1848), que escreveu sob influência do modelo francês. (VASCONCELLOS, p.47-48, 1982)

Forma pouco valorizada a princípio, seja por força dos princípios, seja por forças dos preconceitos de escritores românticos e intelectuais do período em relação ao uso dos recursos do baixo cômico, seja pela posição secundária que ocupava nos espetáculos da época, a comédia de costumes à maneira de Martins PENA conquistou o gosto do público e de vários escritores ao longo de muitas décadas. (GUINSBURG, 2006, p. 253 – 254).

Assim, a comédia de costumes seria um gênero próximo da vida real, que de certa forma tinha a capacidade de fazer o povo se divertir com seus vícios e virtudes, entretendo mais até mesmo que uma peça dramática.

De acordo com Dagoberto J. Fonseca em sua obra “Você conhece aquela? A Piada o riso e o racismo à brasileira” (2012), ao citar Aristóteles em sua obra “Poética” afirma que a comédia nada mais é do que a imitação de algo que é considerado inferior, que retrataria não todos os vícios, mas somente aquele que suscitaria o ridículo, em que a máscara cômica repousaria no inocente. Mas é importante salientar, assim como o autor faz em sua obra, que essa análise é fruto de um pensar o riso a partir de uma ideologia da seriedade.

“Em *O nome da rosa*, Umberto Eco (1983) demonstra com perspicácia o diálogo entre dois monges que representam essas duas concepções. O beneditino corporifica o discurso da seriedade, ao passo que o franciscano questiona esse discurso da seriedade, ao passo que o franciscano questiona esse discurso por não conceber a seriedade como a única postura portadora da verdade que reside no espírito humano

.
Essa trama de Eco baseia-se em um suposto livro escrito por Aristóteles dedicado à comédia⁴⁹. Nele, o filósofo grego constata que a comédia traz uma profunda disposição ao riso, sendo concebida como força positiva, pois é constituidora de conhecimento e de saber humano. (FONSECA, 2012, p. 19)

Nessa obra é possível compreender como a conotação dada ao riso vai mudando durante as décadas, contudo, o que permanece são os sujeitos fruto da ridicularização. Como é possível notar neste trecho:

Em resumo, o riso da piada e de outras expressões satíricas é considerado uma manifestação de verdadeiro trote social. Expressa a marginalização e a segregação de contingentes populacionais e até mesmo de indivíduos que estão fora do padrão hegemônico. Na sociedade brasileira, o riso, nessa

⁴⁹ O autor nesse trecho em sua obra informa em nota de rodapé que “Ressalvo que este livro não foi escrito por Aristóteles, mas criado ficcionalmente por Umberto Eco a fim de dar sentido à sua obra literária”.

perspectiva, transforma-se na mais refinada expressão do etnocentrismo, do racismo, do machismo e da xenofobia contra indivíduos e grupos sociais não ocidentalizados, não participantes do universo masculino e heterossexual, nem os marcadamente caracterizados pela fé católica (FONSECA, 2012, p. 24)

A partir dessa contextualização, podemos voltar a pensar as personagens atribuídas ao negro, anteriormente foi dito que a partir do “tema do escravizado” que nasceria a personagem negra no teatro brasileiro. Com isso, é possível unir esse fato a um ideário cristalizado no imaginário social burguês sobre o corpo negro ser inerente ao escravismo. Ou seja, para os padrões convencionais, o negro não chamaria atenção pelos atributos estéticos, a não ser que fosse de forma a retratar um corpo negro de maneira estereotipada, ou ser exemplo daquilo que seria considerado grotesco, assim, sua posição neste período seria de extrema inferioridade.

Contudo Miriam Mendes, (1982, p. 23), demonstra que houve também um contra movimento, se “até então visto como preto imundo, boçal, degenerado, imoral, mentiroso”. Na contramão surgiam movimentos de exaltação, relacionando ao heroísmo negro, sendo Castro Alves um dos expoentes desse movimento. A autora classifica esse fator como uma “formação de novos mitos”, ou seja, estereótipos com sinais invertidos – positivando, indo em contraponto com a mentalidade da época. Porém, romper com estereótipos cristalizados é uma tarefa que infelizmente o movimento abolicionista não foi capaz de mudar.

O negro, pois, encarado dessa forma, sem categoria estética, sem passado mítico, lendário, glorioso, não tinha condições de despertar no escritor ou artista a vontade de toma-lo como modelo. Mas, paradoxalmente foi o que acabou acontecendo. Muito embora, para ser transformado em herói, tivesse de passar, muitas vezes por um processo de idealização que lhe amenizou as feições, alisou ou domou a carapinha, para aproximá-lo o mais possível do branco. Só se admitia mais ou menos autêntico quando se tratava de figuras pouco expressivas. (MENDES, 1982, p. 24)

Ademais, é possível notar que o personagem negro abriria uma gama de possibilidades de interpretação, mas somente dentro da realidade que autores brancos, burgueses ou não, pertencentes à elite ou não os agregasse. Em outras palavras, os negros eram retratados a partir das concepções dos brancos, (SANTOS & VILAÇA, 2016).

Aliás, no cognitivo do século XIX era inconcebível a ideia de retratar o negro fora da persona de escravizado. Assim, enquanto as comédias retratavam o negro enquanto ingênuo com traços caricatos, o drama representava o negro enquanto escravo fiel, bondoso e até

adepto a um conformismo com sua realidade. Sem nem mesmo mencionar algo sobre sua condição social degradante, ou seja, uma tentativa de positivar estereótipos nos demonstrando enquanto pessoas pacíficas, mesmo depois de todo martírio.

Nas comédias, salvo raras exceções, a personagem negra não poderia mesmo ter ido muito além do papel que habitualmente lhe cabia. Ficou, por isso, nos estereótipos que o teatro continuaria usando até o fim da primeira metade deste século: o pai-joão, a mãe-preta, os moleques espertos, as mulatinhas dengosas, cujas vidas privadas não interessavam ao público, nem aos autores. (...) na verdade, o negro escravo não tinha história própria, uma vez que não podia dispor de sua vida para coisa alguma. Mesmo quando parecia ter, era mais provável que estivesse sendo instrumento do seu senhor para que este alcançasse algum objetivo. Pois não era dono de seus atos, incluindo aqueles que se relacionavam com seus sentimentos. Não tinha dinheiro, usava nome emprestado (o do seu senhor), ou possuía registro falso, era declarado oficialmente morto e prosseguia vivo com o nome de outrem. Não era ninguém, em suma; era objeto. Tudo o que os autores disseram a seu respeito se prendia a uma só coisa: a sua condição social. (MENDES, 1982, p. 196)

Entretanto, como dito anteriormente, o movimento abolicionista também lançou um movimento em contramão a essa realidade e teve até mesmo um certo efeito nas produções literárias dramáticas. Visto que, as críticas abolicionistas tomaram os jornais, fizeram parte de romances produzidos na época e implicitamente afetaram o teatro. E qual foi a saída? Positivar o estereótipo da “mulata”, no lugar da negra. Para se contrapor ao sujeito imaginado simiesco a solução seria sexualizar, exotizar e embranquecer.

Essa realidade não é surpreendente se analisamos parte das pessoas que compunham o movimento abolicionista brasileiro, uma burguesia que não pensava em como integrar o negro na sociedade, mas na reputação do país internacionalmente, sem generalizar obviamente pois abolicionistas como José do Patrocínio e André Rebouças eram incisivos com relação a qual caminho tomar para assegurar um futuro para a população escravizada, (FONSECA, 2009, p. 64).

Assim, à guisa de Mendes (1982), com a Lei Áurea, o negro se tornaria uma questão do passado, já fora de moda, principalmente nos dramas, não haveria mais porque retratá-lo nem enquanto pano de fundo em alguma peça. Já nas comédias o que mudaria seria a nomenclatura do serviço creditado ao negro, de escravizados seriam agora empregados e empregadas, sempre muito próximos das famílias que os “acolheram”.

O interessante é notar como as relações sociais - culturais formatavam intrinsecamente o teatro. De modo que compreender a literatura produzida na época também compreendemos

como se sistematizam categorias de pensamento de um período. Ao demonstrar a forma como aqueles autores apreendiam a sua realidade, nos possibilitando reviver a época, ao fazermos uma leitura crítica, levando em consideração o local de fala de quem escreveu o contexto histórico, entendemos as contradições sociais envolvidas em diferentes dramaturgias.

Assim, no momento em que o teatro ligeiro começa a dominar a cena nacional, grande parte deste estereótipo acompanha o movimento. Desta forma, o negro não ofereceria “interesse dramático”, só servia como figurante, subterfugio para contextualizar a plateia sobre o período ou momento reportado. Mendes (1982) demonstra que mesmo nas peças de Martins Pena caracterizadas por ser do gênero da “comédia de costumes” -, na qual se faz uma crítica ou sátira a sociedade, o autor criticava costumes e comportamentos sociais, mencionando a questão dos negros de forma limitada ou com personagens de pouca relevância.

Mas, se em dramas do período de 1880/1888 a escravidão era criticada e condenada, nas comédias de costume, sem falar no teatro ligeiro, o problema continuava não existindo, o que existia com algo dado era a comicidade retirada da estereotipação negra. (MENDES, 1982, p. 186).

As comédias apresentadas no teatro ligeiro, tinham uma melhor aceitação. Grande parte do investimento para produção de espetáculos teatrais ia para os grupos de teatro musical, que devido à alta bilheteria era única resposta possível, na época, à pesada industrialização cinematográfica dos Estados Unidos e seus filmes e séries que atraíam cada vez mais um público assíduo. (MENDES, 1993)

Além disso, a autora fez um levantamento sobre as dramaturgias que descreviam a existência de atores negros em peças nacionais. Porém, em muitas delas era utilizado o advento do *blackface*, contudo, os dados levantados pela autora não foram nítidos o suficiente sobre quais das peças analisadas era de fato um ator negro atuando ou um ator branco com o rosto pintado de preto. Tanto é que, em um dos raros casos descritos pela autora, ela informa que uma companhia chamada *Dulcia-Odilon*, eram atores brancos que interpretavam esses personagens negros. Tornando extremamente difícil dizer se haviam muitos atores negros em atividade, ou se seriam somente personagens negros.

Portanto mesmo que vários autores como Martins Pena, Artur Azevedo (1855-1908), Samuel Campelo (1889-1939) entre outros, escrevessem textos com negros na história, eles poderiam não ser interpretados por negros, visto que os personagens negros foram em si uma

persona inventada a partir de um estereótipo. Então a relação étnico-racial já demarcaria qual seriam as categorias de personagens que esses atores poderiam interpretar, a personagem negra tornava-se assim uma categoria.

É importante salientar, que quando discutimos acerca de estereótipos, partimos também de um ponto de vista como o de Roland Barthes (1988, p. 319), no qual o estereótipo suscita o riso, ou com suas palavras “uma imensa gargalhada”, porém é grave. Porque extenua os índices de alteridade e circula na sociedade enquanto um axioma, impondo e legitimando estruturas de poder e domínio.

De acordo com Martins (1995, p. 193), o estereótipo diminui a própria possibilidade de reconhecer o outro, ao não nos vermos no outro, estranhamos e logo repudiamos sua presença, esse seria “o desejo de castração das diferenças”. No espaço teatral, em que à guisa das máscaras teatrais⁵⁰ se escondem estereótipos, por meio deles estariam também a “demarcação de território humano”, e dos saberes que foram considerados dominantes, à custa de outros que são subjugados.

Os estereótipos podem ferir o imaginário do espectador, pois desenham os indivíduos de maneira essencialista e estáticos unidos a uma representação que reduz a subjetividade e o sentido que o personagem produz, entretanto está posto no imaginário social. O personagem negro dentro do estereótipo reproduz a imagem constituída pelo grupo ideologicamente dominante. E relegam o sujeito negro e a sua cultura aos princípios dos ocidentalizados.

⁵⁰ “Além das motivações antropológicas do emprego da máscara (imitação dos elementos, crença numa transubstanciação), a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. A testa mascarada ibera as identidades e as proibições de classe ou de sexo. A máscara desrealiza a personagem, ao introduzir um corpo estranho na relação de identificação ao espectador com o ator. Ela será, portanto, frequentemente utilizada quando a encenação buscar evitar uma transferência afetiva e distanciar o caráter. A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante. Expressão grotesca ou estilização, cópia reduzida ou ênfase, tudo se torna possível com os materiais modernos com formas e mobilidades surpreendentes.” PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, p. 234-235, 1999.

Sobre a máscara africana: Principais funções de uma máscara são: disfarce, símbolo de identificação, esconder revelando, transfiguração, representação de espíritos da natureza, deuses, antepassados, seres sobrenaturais ou rosto de animais, participação em rituais (muitas vezes presente, porém sem utilização prática), interação com dança ou movimento, fundamental nas religiões animistas e mero adereço.

Uma das sociedades que mais se expressam simbolicamente através de suas expressões artísticas e tornou-se conhecida através de suas **máscaras** são as etnias africanas. Dentro da África encontram-se várias sociedades, onde cada uma possui traços específicos e particulares respeitando seu contexto cultural.

Dentro da **arte africana**, as esculturas são as expressões de maior destaque e mais conhecidas universalmente. Diferente da concepção artística ocidental, a **arte africana** possui um teor e um sentido mágico religioso. Fonte: <https://www.geledes.org.br/mascaras-africanas/> <Acesso: 10/05/2018>

Portanto a construção do “eu” negro pelo teatro ocidental -, dentro dos estereótipos, não perpassa pelo verdadeiro reconhecimento daquele sujeito. Como é possível notar, na produção dramaturgica analisada por Mendes (1982; 1993), a ilusão, ou melhor a representação que o branco tem sobre o negro enquanto grotesca é resultado do não conhecer e subjugar o outro.

Por isso, quando o teatro negro, toma para a si, a produção dessa linguagem, privilegia finalmente os traços da diferença, que antes foi rechaçada, reprimida e menosprezada, quebrando paradigmas, resistem. Hall (2006), informa a importância do reconhecimento cultural contra o etnocentrismo universalizante. Assim, o que era exposto sobre a companhia de revista e mesmo sobre aqueles negros que estavam em movimento no espaço artístico, foi um construto social com propósitos maiores. E demonstramos que é possível remodelar essas percepções que não passam de máscaras as quais podem ser atribuídas sentidos plurais, portanto, ao romper com estereótipos ou mesmo positiva-los resistimos politicamente.

Os shows de menestréis são um exemplo dessa realidade, eles começaram nas plantações do Sul dos Estados Unidos, no qual o uso do blackface foi originalmente aplicado não por brancos, mas por negros. Segundo Leda Maria Martins (1995, p.63) eram compostos por negros que pintavam seus rostos de preto e “parodiavam a sociedade branca”, zombavam do sistema escravista e de suas “relações sociais”. Assim, os negros representavam um contraponto a escravização, dentro do espaço do riso, que zombava da relação dominado e dominador.

“Esses *shows* (menestréis), surgidos, possivelmente, nas grandes plantações do Sul. Segundo Mitchell, esses *shows* apresentavam uma forma estrutural definida, caracterizando-se como um espetáculo cômico, no qual se destacavam duas figuras mestras: Mr. Bones e Mr. Tambo (...) um grupo de homens, todos bem caracterizados por uma indumentária própria, apresentava-se com suas faces negras ainda mais empreticadas por uma tintura especial. Eles se sentavam em um semicírculo, no centro do qual se postava o mestre de cerimônias, encarregado de introduzir os motes e as piadas que os comediantes replicavam. Do outro lado, alinhavam-se na mesma disposição, os cantores, dançarinos e outros integrantes do *show*. (...) nos shows de menestréis, ressaltavam-se sua natureza farsesca e seu sentido cômico. (MARTINS, 1995, p. 63)

Somente, no fim do século XVIII a representação começa a ser feita por brancos, nos circos-teatros, assim, pintam seus rostos e atuam enquanto negros de maneira pejorativa e estereotipada tiveram grande aceitação da plateia, majoritariamente branca, tornando-se assim

uma ferramenta de disseminação de estereótipos nas regiões interioranas dos Estados Unidos. Apenas após a Guerra Civil (1861-1865) que os negros retornam para esses shows, infelizmente, nesse momento o show já havia perdido há muito tempo sua característica original, e esses atores passam atuar na perspectiva caricata da branquitude sobre si.

Mendes (1993) também entra na questão de o branqueamento não ter sido expresso na dramaturgia daquela época. Contudo, é possível perceber que atores com o fenótipo mais claro estavam sim ocupando o teatro, contudo não enquanto personagens que só poderiam atuar dentro de algumas categorias. Melhor dizendo, o ator com fenótipos mais claro, poderia acabar atuando em uma gama maior de papéis que os atores de fenótipo mais marcado, que terminaria por atuar dentro da categoria de ex-escravizado.

Porém, ao encerrar seu livro a autora menciona uma questão pertinente: aparentemente, a televisão e o cinema, ainda que com tantos estereótipos, deu mais espaço ao negro que o teatro. E essa conclusão vem a partir do depoimento de atores negros, que reconhecem que existe empecilhos para conseguir triunfar em suas carreiras e muitos deles creditam esse fato ao racismo.

Assim, se estabeleceria um círculo vicioso em que não haveria bons papéis para negros e conseqüentemente eles não conseguiriam desenvolver completamente suas capacidades cênicas. Afinal não atuariam tanto quanto o necessário, ou estariam sempre atados aos mesmos personagens.

Assim, o ator negro estaria refém a ideia do que é ser negro, não havendo espaço para atuar fora dessas categorias. Com isso, é a partir dessa realidade que demonstra ser latente a necessidade da existência de um teatro negro. Portanto, seria por isso que para a luta do movimento negro ou dos negros em movimento ser de fato funcional ela precisaria ser difundida também através da arte.

Pois, o teatro negro e certamente a literatura que a fundamenta, trouxe a possibilidade de o negro tomar as rédeas da forma como sua representação estava sendo feita até então. Que o possibilitou expor a própria experiência sem reduções ou estereótipos. De acordo com Martins (1995, p. 66), essa virada cognitiva afetaria a “rede de relações semióticas” ao instituir uma mudança ao atribuir uma nova formação e formulação discursiva.

Para tanto, seria necessária a elaboração de uma dramaturgia específica. Essa foi também uma das ações do movimento de negritude. Como é possível, observar na obra de Aimé Césaire, que faz um movimento de reconstrução e ressignificação desses personagens

do teatro europeu. Mais um esforço nessa tentativa que o movimento teve de descolonizar o pensamento com relação ao negro. Ele toma clássicos do teatro ocidental e reescreve revendo personagens como é o caso da obra “Une Tempete” (1969) adaptação da obra -, A tempestade (1611) de William Shakespeare, na qual ele reescreve a história a partir do viés de Caliban.

Como também, o Renascimento negro nos Estados Unidos, uns anos antes na década de 1920 já propôs fazer isso. No bairro do Harlem em Nova Iorque, mantinham casas teatrais, como *The Crescent* (1909), *The Lafayette Theater* (1912) e o *The Lafayette Players* (1919) para apresentar suas peças. Esses espaços foram importantíssimos tanto para fomentar quando para estimular a criação de novas peças, (MARTINS, 1995, p.69).

A década de 1920 como já analisamos um pouco ao falar dos movimentos negros do período foram um ponto de virada principalmente para as comunidades do norte dos Estados Unidos. O Renascimento negro fez a voz do negro correr o mundo, “com Langston Hughes, na poesia, Zora Neal Houston, na ficção, folclore e antropologia, W.E.B. Du Bois, na Sociologia e Marcus Garvey, no pensamento nacionalista” (MARTINS, 1995, p. 69).

No teatro, o ideal de desmistificação do imaginário negativo do negro era uma das metas, atreladas aos protestos contra a situação precária dos negros na sociedade americana. Concomitantemente, os espetáculos de revista negra faziam sucesso entre o público, peças como “*Shuffle Along*” (1921)⁵¹, além dos dramas, entre eles “*Apperances*” (1924), “*For Unborn Children*” (1926) eram escritas por negros para os negros.

Portanto esse momento se demonstra prospero devido aos movimentos negros de Renascimento do negro e Pan-africanista. Du Bois em “*Krigwa Players Little Negro Theatre*”, (1926, p.134 apud MARTINS, 1995 p. 70) afirmava que:

“As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. Sobre nós. Isto é, elas devem ter enredos que revelem a vida dos negros como realmente é. 2. Por nós. Isto é, elas devem ser escritas por autores negros que entendam, de nascimento e contínua associação, o “eu” significa ser um negro hoje. 3. Perto de nós. O teatro deve localizar-se num subúrbio negro, próximo a massa de pessoas comuns”.

⁵¹ Detalhe Interessante sobre o espetáculo, em 2016 montaram na Broadway, o Espetáculo “*Shuffle Along, or, the Making of the Musical Sensation of 1921 and All that Followed*” sobre os desafios de produzir a montagem original e todos os conflitos raciais e financeiros enfrentados. É um musical de homenagem ao musical original com um elenco composto somente por atores negros, com a participação da quatro vezes ganhadora do maior prêmio de teatro dos Estados Unidos, Antoinette Perry Award for Excellence in Broadway Theatre, conhecido popularmente com Tony Awards, Audra McDonald e Brian Stokes Mitchell, uma vez ganhador do Tony Awards. O musical foi indicado a 10 Tony Awards e ganhador de 4 Drama Desk Awards, 1 New York Drama Critics e 3 Fred and Adele Astaire Awards.

Neste contexto, os dramaturgos negros da época enfrentavam um cenário em que o apelo ao sucesso comercial e o desafio de mudar os signos dispersados pelos valores brancos racistas, era um desafio. Contudo, isso também os tornava, de acordo com Du Bois (1926 apud MARTINS, 1995), privilegiados internamente por estarem inseridos no ambiente em que estavam em sua comunidade fortemente afro-centrada.

Ao trabalhar a partir da ideia de “desterritorialização” e “descentramento” do teatro norte-americano, constrói-se uma fala alternativa, ao considerar a “tradição cultural dos negros”, expondo as sequelas que a segregação trazia a comunidade. Muitos teóricos, creditam ao Teatro Experimental do Negro um movimento paralelo com esse desenvolvido pelo Renascimento negro e Negritude na Europa, como se fosse um dos únicos expoentes na luta da ressignificação do negro na sociedade.

Leda Maria Martins (1993), ao se referir as atividades do teatro negro no Brasil acredita que efetivamente quase que exclusivamente, teria sido o Teatro Experimental do Negro o grande expoente que se propôs a repensar a maneira como o teatro havia sido feito até então.

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 contemporâneos. Não há, no entanto, entre essas realizações, uma trajetória hegemônica, ainda que não homogênea; existem, na verdade, **bolsões de desterritorialização**⁵² que não se articulam nem se integram em um movimento de reterritorialização extensiva como nos EUA. Daí minha atenção voltar-se para o TEN, não como uma origem, mas como um objeto originário que, apesar de todas as suas contradições internas, conseguiu, num determinado intervalo temporal, descompor as cortinas do palco brasileiro.” (MARTINS, 1995, p.77)

Porém, quando Martins (1993) compara o movimento do TEN ao dos Estados Unidos e confere o protagonismo a ele e considerar os outros movimentos “bolsões de desterritorialização”, acontece um silenciamento de nossa própria história. Primeiramente porque, os racismos que se desenvolvem no Brasil possuem diferenças daqueles que acontecem nos Estados Unidos, a miscigenação criou um racismo à brasileira diferenciado do racismo em que houve uma massiva segregação por anos. Não estamos discutindo qual foi pior, somente que, os pequenos movimentos e as pequenas companhias e grupos teatrais que vieram antes do TEN importam porque, com as possibilidades da época elas foram

⁵² Grifo da autora.

fundamentais para auxiliar no movimento que Abdias do Nascimento pretendia criar. Pois, essa se torna uma reflexão que versa sobre um único e delimitado ponto de vista.

A Companhia Negra de Revista também foi extremamente importante porque, assim como o TEN nasceu em um momento de efervescência do movimento negro mundial. E cada movimento negro, apesar de lutar pela melhoria das condições dos negros, tem argumentos diferentes de como alcançar essa melhora. Portanto o fato de existir divergência de posições é compreensível agora manter padrões de invisibilização é perigoso. Pois se damos esse tipo de protagonismo a um estamos diminuindo substancialmente os outros.

Nessa perspectiva, não haveria como afirmar se o Teatro Experimental do Negro, teria existido ou não se as associações teatrais ou até mesmo a Companhia Negra não tivesse surgido antes. Contudo um caminho foi aberto, uma imagem foi criada e vários atores que atuaram na Companhia continuaram no meio artístico no período em que o TEN iniciou suas atividades. Além do mais, se pensarmos os movimentos negros, a Negritude existiu e se estabeleceu porque antes estava havendo um levante Pan-africanista e o Renascimento negro. Portanto, esses negros e negras se propuseram a ocupar esses espaços, produzindo, atuando e dirigindo suas peças, somente algumas décadas após a abolição. Apenas isso, já demonstra que se foi difícil para o TEN se estabelecer teria sido muito pior sem eles.

Por isso, é importante nos situarmos historicamente enquanto negros, caso o contrário podemos nos tornar mais um agente silenciador. Porquanto, essa “ressignificação de signos de reconhecimento” ao longo da história foi criticada em nome da universalidade que clama por igualdade e meritocracia, mesmo para aqueles que não partem das mesmas bases, ou seja, desigualdade disfarçada do contrário.

Com isso, a ideia de suprimir essas diferenças e estatizar tudo em nome de um universalismo criado pela branquitude, respondem o porquê das críticas racistas, o uso de estereótipos e a falta de atores negros. As peças dos movimentos negros geram críticas, porque essas pessoas não entendem a importância de ser legitimado e de se autolegitimar socialmente, provavelmente porque já o são desde seu nascimento, ou porque ainda não perceberam sua realidade, (MARTINS, 1995; HALL, 2006; SANTOS & VILAÇA, 2016).

Assim, a questão do teatro negro repousa além da questão do fenótipo, além da existência de elencos compostos somente por negros, ou por diretores e dramaturgos negros, pois essas seriam somente marcas externas. A questão é mais profunda, ao existir grupos teatrais negros, formam-se discursos que trazem consigo uma memória cultural, experiência,

lugares sociais, o fenótipo tem muito mais significado que somente a cor da pele, é a ancestralidade, seria o “eu sou porque nós somos”, e ao ocuparmos os holofotes, estamos articulando nosso próprio discurso que é importante porque um dia isso nos foi negado. E essa negação causou sequelas/neuroses vistas até hoje.

Em síntese, tentamos demonstrar os efeitos tanto da existência do teatro negro enquanto ferramenta de representatividade como um agente político. Maior que uma encenação, a linguagem cênica-teatral se torna presente enquanto a voz de um antepassado que foi silenciado, que teve sua língua execrada, recortada como o continente africano. Que foi obrigada a assimilar uma cultura, uma realidade, uma forma de organização social que não era sua.

Portanto, “teatralização da cultura negra” tem na plateia parte viva daquilo que representa, o teatro negro que acarreta assim uma importância social, tanto no seu discurso quanto na sua simples existência, como é possível constatar nesse trecho de Leda Maria Martins (1995, p.86)

Dessa reflexão, derivam algumas definições de considerável relevância para a compreensão do gênero: a noção de teatro como um evento, um acontecimento de integração comunitária, o que remete à própria noção de teatralização da cultura negra, que transforma cada incidente da vida num modo de representação teatral; a reposição da plateia como um elemento significativo que participa, ativamente, da dinâmica do espetáculo. Assim sendo, o espectador torna-se um dos signos motores da representação, que reflete e é refletido em um discurso que, simultaneamente, o evoca e é por ele evocado, pois a linguagem cênico-dramática movimenta a experiência e a memória coletivas.

Deste modo, nessa secção quisemos demonstrar que, a questão da identidade em maior ou menor grau manifesta-se no teatro negro, compondo assim a prática do fazer teatral negro. Em que a luta contra o racismo pode ser feita a partir do discurso cênico. Porque se a forma como os negros se compreendem perpassa pela relação com seu corpo, sua imagem, seria necessário romper ou positivar os padrões já existentes de maneira a auxiliar na construção de identidade dos indivíduos.

O teatro abre espaço para repensar essas posições a partir de personagens complexos, com pluralidade de interesses, sentidos e valores, construindo e desconstruindo ideais sociais, políticos e ideológicos, que traduzem e evocam a cena pelo seu corpo, seu jeito de ser e parecer.

Portanto, o corpo negro deixaria enfim, a máscara negra ocidental e portaria a máscara negra africana idealizada, isso dentro da métrica do Pan-africanismo -, que proclama a “volta

a África”. Essa seria a máscara, que apresenta o desejo de ser negro, a satisfação pela sua imagem, que conduziria a satisfação a afirmação da sua identidade negra.

Opondo a métrica do negro subjugado que é obrigado a assimilar a fala do colonizador e o racismo que interioriza metas e padrões que lhe diminuem diariamente. Por isso, a reflexão sobre esses problemas seria eficaz na representação da persona dramática, principalmente em um país em que a ideia de miscigenação faz as pessoas acreditarem que não existe racismo.

Através do ator, aquela realidade se materializaria, a representatividade pode fazer os espectadores se ver naquelas situações. Como se preenchêssemos o vazio daquilo que é imaginado, com corpo e voz. O ator torna-se espelho e finalmente se vê representar e ser representado, por ser tudo que pode ser, não mais presos a personagem negra da trajetória teatral eurocêntrica – colonial e racista.

Somos seduzidos, pela liberdade de poder-nos seduzir enquanto espectadores, não porque somos erotizados enquanto objetos. Nos identificamos, para o bom e para o ruim e permitimos que várias máscaras habitem nosso inconsciente. Nos damos o direito a ter subjetividades -, nos reconhecemos e deixamos de nos reconhecer, as máscaras dos atores são os nossos rostos.

Nesse novo cenário, a busca obsessiva da imagem e semelhança do mesmo – que inclui Abel e exclui Caim, que elogia Ariel e renega Caliban, que evoca Hermes e insulta Exu – cede lugar a uma cena que busca diluir as dicotomias e em que as falas da diferença podem, também, contracenar sem hierarquias e rivalidades. (MARTINS,1995, p. 204).

Em suma, ao analisar esses discursos que prezam pela diferença, os discursos dos grupos historicamente excluídos que se sentem invisibilizadas e indiferentes as práticas discursivas dos grupos hegemônicos, estamos no fundo prezando pela importância da pluralidade e demonstrando o que a homogeneização de saberes causa enquanto marcas na sociedade, castrando potencialidades que dialogam em outras métricas que a considerada correta.

2. A agenda do teatro negro contemporâneo

Nesses momentos finais, é interessante trazer um breve levantamento de como se configura o teatro negro atualmente. Não nos ateremos nas companhias mais próximas do

período de De Chocolat como o TEN e o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, porque existem várias excelentes produções acadêmicas que contribuem para o debate acerca desses grupos.

Assim a partir da década de 1990, um dos grupos de maior destaque foi o Bando de Teatro Olodum, que nasce exatamente no ano de 1990 em Salvador, o grupo vive até hoje e contribui extensamente para a revitalização do bairro do Pelourinho, onde também fica sua sede, as histórias por eles encenadas trabalhavam temas relevantes para a resistência negra – questões políticas e sociais da vida cultural baiana. Um de seus grandes expoentes foi Lázaro Ramos.

Nas décadas dos anos 2000 o jogo vira, e começam a ser formadas companhias negras provenientes de várias escolas de teatro. Em São Paulo, grupos como Os Crespos (antigos Filhos de Olorum), O Coletivo Negro, As Capulanas - Cia de Arte Negra, a Cia Clariô entre outros. Sem mencionar os grupos mineiros como A Companhia Negra de Teatro, que tem esse nome exatamente para fazer uma homenagem a Companhia Negra de Revista, o Grupos dos Dez, o grupo Espanca! Fundado pela genial atriz Grace Passô - com relação a esse grupo não foi encontrada menção se eles auto reconhecem-se enquanto uma companhia/grupo formada somente por negro mas trabalham com uma dramaturgia chamada de “poética da violência” na qual pensam também as relações étnico-raciais, de gênero de diversidade. O teatro do grupo está localizado no “hipercentro” de Belo Horizonte onde fazem projetos para a comunidade e também ações políticas e estéticas de revitalização do local. Várias peças do repertório foram escritas pela própria Grace Passô uma das grandes atrizes negra do espaço teatral do momento.

Adiante, uma das grandes questões seria, o que faz esses grupos se manterem vivos financeiramente falando, porque é possível perceber que na época de De Chocolat e até hoje, se não tem dinheiro é de fato muito difícil sustentar um grupo vivo. Assim, em um exercício de pensar a subsistência desses grupos, notamos que, o que acarreta a existência e mais ainda a permanência desses grupos são os editais governamentais artísticos de fomento.

A exemplo disso o Coletivo Negro fundado por ex-alunos do curso da Escola Livre de Teatro de Santo André -, Jé Oliveira, Aysha Nascimento, Thaís Dias, Raphael Garcia (da Escola de arte dramática da USP) e Flávio Rodrigues. Iniciaram o grupo em 2007 com a iniciativa de desenvolver produções voltadas para a questão socioeconômica e estética do negro brasileiro (idem site do coletivo negro).

O grupo em 2010 foi contemplado com um fomento da PROAC (Programa e Ação Cultural) a partir de um projeto chamado “Quilombos Urbanos”. Em 2012, 2014 e 2016 foram contemplados em três diferentes editais da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, montando neste interim seis peças: “Celebrização do homem Comum, {Entre}, Revolver, Farinha com açúcar ou sobre a substância dos meninos e homens, Ida e Catula) ”.



Figura 10: Grupo teatral - Coletivo negro Fonte: <http://coletivonegro.com.br/> <Acesso dia 29/01/2019

Nessa perspectiva, o grupo Os Crespos fundado em 2005 por ex-alunos da Escola Dramática de Teatro (USP), formado originalmente por Sidney Kuanza, Lucélia Sérgio, Mawusi Tulani e Joyce Barbosa além dos novos integrantes. É definido por Lucélia Sérgio como: “Nós somos um coletivo de atores negros que racializam o trabalho, isto é, que estudam questões afro-raciais”, e adiciona Sidney. “Um grupo de teatro que faz propostas a partir do estudo”, idem site do grupo. Eles também foram contemplados com editais para poder apresentar sua primeira peça em 2007: “Ensaio sobre Carolina”. O grupo não tem um local fixo de apresentações e enquanto isso se utiliza do espaço de outros grupos, que também trabalham as relações étnico-raciais.

As Capulanas Companhia de Arte Negra – composta somente por mulheres que também são bastante ativas como um “movimento artístico-político” na cidade de São Paulo,

foi formado em 2007, de acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural. É um grupo que funde música, artes plásticas, artes cênicas, poesia para dialogar diretamente com a mulher preta. O grupo foi formado inicialmente por mulheres do curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC – São Paulo. Que ao perceber que dialogavam entre si, mas ainda assim dissonavam de todo o resto no mundo universitário se uniram e juntaram suas vozes, aflições, medos e amores. Elas também conseguiram ganhar editais de fomento da Secretaria Municipal da Cultura em 2010.

Logo, é possível perceber a importância desses fomentos, porque se compararmos com a situação da Companhia Negra de Revistas, conseguir investimento para montar peças já era extremamente difícil. Grande Otelo na sua entrevista no Roda viva (1987), fala da dificuldade de se obter financiamento. De modo que, empresários mesquinhos descontavam pagamentos, pagavam artistas com distinção salarial exorbitante entre eles -, nada de novo dado que esse movimento infelizmente ainda existe -, e nos informa como essa realidade deixava os artistas ficar suscetíveis a vontade dos empresários. Ele ainda chama os industriais brasileiros de “mãos de porcos”. Dado que, se instaurava naquela época (da entrevista no roda-viva) o subsídio por parte das empresas a espetáculos, mas informa que ainda assim era bastante difícil conseguir fomento. Otelo ainda se recorda de como foi importante o subsídio do jogo do bicho e dos cassinos que sustentaram temporadas inteiras de alguns espetáculos. Para De Chocolat era a mesma situação, é muito provável que tenha se unido ao seu parceiro fundador da Companhia o cenógrafo português Jaime Silva por questões financeiras, afinal ele já era conhecido no mundo teatral e principalmente no espaço das revistas ele já estava dentro no espaço que De Chocolat ao se associar a ele adentraria.

Em retrospecto, quando observamos as políticas de fomento a esses grupos contemporâneos, elas terminam por ser a base de sustentação dessas companhias, dado que é difícil conseguir que empresas privadas invistam em seus projetos. Ainda mais por serem projetos voltados para periferias. Com a atual conjuntura política do país o que podemos esperar? Em que durante a campanha presidencial, jogavam a palavra Lei Rouanet para qualquer artista que apoiasse a oposição ao atual presidente, sem, pelo jeito ter a mínima noção de como ela funcionava, achando que o governo dava dinheiro para essa ou aquela pessoa, com a esperança de que ela fizesse campanha para eles irem conseguindo votos através dos fãs.

Portanto, em um cenário de possível corte nos fomentos, podemos de certa maneira prever o que acontece, a história já nos demonstrou a dificuldade de sustentar uma companhia quando dependemos de produtores cegos pelo viés da branquitude, e não seria exatamente esse um dos motivos mais fortes para as companhias negras de revista terem durado tão pouco?

Para as políticas de financiamento acabarem, ou tomarem um viés que nega a diferença e que beneficia somente “brasileiros” sem distinção de suas desigualdades é muito fácil. Até porque, a mensagem que esses grupos teatrais vocalizam é o extremo oposto do que o governo atual ladra. Ao falar sobre racismos, feminicídio -, genocídio negro, posição do negro na sociedade, estão jogando na cara do atual presidente e de seus eleitores o que muito comodamente escolhem menosprezar para na sua manutenção de privilégios, assim como informa Santos e Vilaça (2016, p. 140):

Considerando que a não representatividade favorece a manutenção dos privilegiados, os visíveis, representados com a dignidade atestatória para o acesso ao poder em suas diversas facetas (econômica, política, cultural, simbólica). Poder esse que é material, territorial e principalmente simbólico.

Portanto, esse teatro é arma e eles nos arma -, nos arma de argumentos, nos arma de conhecimento, nos arma de sentimento e principalmente nos arma contra a solidão – no sentido da desagregação, por essa razão que estamos estudando e enaltecendo grupos negros -, negros que estão em movimento. O importante é perceber que a tática de desvalorizar de diminuir nossas violências com a ideia de vitimização, será resistida, somos maioria, e muita coisa mudou em retrospecto aos últimos vinte anos, acessamos lugares antes a nós negados. E quanto mais acessamos espaços, menos aturaremos.

Enfim, sabemos que o futuro será de lutas, mas infelizmente essa sempre foi a nossa realidade enquanto negros. As mídias racistas hoje são abertamente execradas, e principalmente com o uso da internet, estão sendo constantemente observadas, vacilos como o de William Waack que muito provavelmente eram abertamente naturais no Brasil da década de 1920, hoje são realmente por debaixo dos panos, e quando são pegos pior para eles, pois não esqueceremos. Hoje enaltecemos a diferença e mesmo que sejamos considerados racistas reversos (porque acontece!), temos argumentos para responder tranquilamente. Entretanto isso gerou recalque em uma grande parcela da população, quando começamos a lidar com nossas

neuroses e expia-las, geramos mais neuroses para aqueles que vivem no espectro da branquitude. Esse seria um momento interessantíssimos para Franz Fanon analisar, pois nosso empoderamento incomoda, sempre foi assim. E incomodou tanto que o embate do racismo à brasileira que tinha a característica de ser velado, está cada vez mais transparente. Foi eleito um presidente que representa tudo isso, ele é abertamente racista, homofóbico, machista, incitador da violência, e se diz cristão. Mas nós também estamos aqui, com representação nos espaços de poder, com um legislativo que esperamos consiga se mover dentro da conjectura, esperamos, não sentados, mas observando atentos a tudo, somos negros em movimento.

CONCLUSÃO

Nossa intenção ao fazer esses capítulos iniciais foi acima de tudo contextualizar a situação do negro tanto no Brasil quanto, de maneira moderada internacionalmente, demonstrando como se desencadeou seus movimentos de resistência naquilo que se refere ao espaço teatral. Ao tentar deixar nítido contra qual mentalidade nos deparávamos e qual foi a realidade enfrentada para se inserir social e culturalmente na sociedade que sistematicamente tenta criminalizar, portanto, cometer genocídio com a população negra. De maneira a tentar contribuir com a reflexão de que os fenômenos sociais não acontecem de modo isolado. Ao discorrer a partir de um ponto de vista que compactua com teorias contra a ideia de passividade negra, demonstrando que o negro, nunca foi passivo a sua realidade e tampouco elemento que sustentava uma anomia social, mesmo porque foi o principal agente civilizador dessa nação.

Demonstramos a capacidade que a Companhia Negra de Revista teve em gerar agência aos negros e negras do período. Ao chegarmos à conclusão logo no primeiro capítulo que os atores negros sempre estiveram em atividade no meio artístico, enquanto artistas solos em espetáculos grandiosos, como as coristas negras, trabalhando em teatrinhos como De Chocolat ou já tendo certo renome como Pixinguinha, sem deixar de mencionar o circo que teve grande importância para a formação artística desses vários artistas negros.

Essa teatralidade circense que misturava músicas, com performances, com cenas começara a tomar as ruas – atraindo um grande público, a indústria fonográfica recém surgida se sustentou com muitos desses artistas e suas canções feitas para espetáculos. Foi esse espaço aberto pelo circo que também tornou o teatro de revista negro possível.

Entretanto é possível notar que no teatro do período a representação dos negros perpassa pelo crivo branco do que é ser negro. Portanto, os espaços relegados aos negros parte sempre do viés do que é “ser negro” através da construção de estereótipos como: animalesco, sexualizado e intelectualmente inferior. E supostamente, o ator negro só mudaria de posição social e artística ao assumir maneiras e gostos da elite branca ao se embranquecer.

A Companhia Negra de fato era uma afrontamento ao status quo branco do período, ao mesmo tempo que intimidava críticos teatrais, artistas, “cidadãos tidos como de bem”, a ansiedade para sua estreia por parte do público também só crescia -, um movimento bastante contraditório, porém, não de todo inesperado se pensamos a sociedade do período. O mais

interessante é que todas as críticas com relação a companhia eram rebatidas de cabeça erguida por De Chocolat.

A existência da companhia gerou agência exatamente pela junção dessas diversas posições tomadas em defesa de seus espetáculos. Criou agência porque movia a ordem das relações preestabelecidas entre negros e brancos. Ao criar uma companhia inteira de negros, para falar de temas caros a eles mesmos estávamos movendo a ordem dos locais de pertencimento. É um movimento, que, traz em si pautas por muito tempo requeridas, porque, historicamente quando grupos de negros se reuniram para se posicionar contra suas explorações, podem ter sofrido retaliações, mas tampouco acabou bem para quem nos expropriava sistematicamente. Gerou agência porque gerou representatividade, ou seja, eu posso me ver naquilo que assisto, é exatamente esse movimento que gera “heranças positivas”.

Sem deixar de enfatizar que a existência da Companhia abriu um espaço para nós em meio aqueles que negavam nossa existência. E foi a partir dela que várias outras companhias negras se formaram e é com a percepção desta realidade que percebemos a significância social que a companhia teve ideologicamente, cultural e politicamente para o país, ela abriu caminhos, mostrou possibilidade por mais difícil que tenha sido, dentro daquele período histórico que reverbera até hoje.

Quando propomos no capítulo dois pensar o local do negro na Primeira República demonstramos contra qual mentalidade a Companhia Negra teria que travar um embate. Em uma república, que não tentava de nenhuma maneira abrir espaço para o negro na sociedade, mas muito pelo contrário, aparta-lo ao máximo dela, ao conferir aos negros a causa da tardia modernização da sociedade brasileira.

É certo que grande parte dessas opiniões com relação ao negro partiram de uma pseudociência racialista europeia que fundamentou grande parte dos estudos antropológicos do século XIX – XX. A questão é que esses estudos foram bastante difundidos entre os “intelectuais” brasileiros.

Entretanto, ainda na década de 1950, autores da sociologia brasileira ainda, mesmo ao tentar refutar alguns desses autores, acabavam por embasavam a ideia de que houve por parte dos negros uma passividade a sua realidade munidos de uma incapacidade de adentrar as regras da sociedade então erigidas. Essas afirmações são problemáticas. Primeiramente porque muitos desses autores são referencia para falar sobre as relações étnico-raciais no

Brasil. E além disso apresentam um local de fala de alguém que é branco e que observa o negro com olhos de inferioridade. O negro nunca esteve passivo a sua realidade, o negro sempre esteve inserido no mercado de trabalho, principalmente as mulheres, o negro sempre soube viver em sociedade, porque sempre viveu.

Agora quando abrimos os olhos e vemos que o negro foi sistematicamente inferiorizado, houve um esforço para apagar sua história – sua ancestralidade, foi sexualizado e quando não pode mais ser contido com a escravização, começa a ser criminalizado enquanto sujeito “livre”. É livre, mas não são dados meios de começar sua vida, assim como foi dado para os imigrantes europeus.

Então muitas questões foram repensadas nesses capítulos, mesmo que esse trabalho já tenha sido feito por grandes e até mesmo mais prolixos autores como: Clovis Moura, Guerreiro Ramos, Gislene Aparecida Santos e Petrônio Domingues é interessante debater essa questão, principalmente em meu texto, porque essas teorias também nos serviram de análise do período histórico tanto para fazer pensar quanto para criticar. Essa branquidade que cria autores opostos de si – que desenvolvem o problema do negro sem pensar o que o problema do negro partiria exatamente do branco.

Apresentamos também, que já havia uma demanda por parte da população negra por representatividade. As associações negras eram uma realidade e os periódicos da imprensa negra também, produzidos por uma Elite negra, que assim era considerada, não por ser detentora dos meios de produção, mas, por ser letrada.

Portanto tentamos deixar nítido que estamos junto com muitos outros tentamos reescrever a história e difunda-la amplamente. Essas refutações a cânones das ciências sociais já existem a muito tempo, o importante é continuar usando esses autores para cada vez mais seus nomes se tornarem nossas fontes ao falar sobre esses temas.

No capítulo seguinte, apresentei porque o teatro pode ser encarado enquanto um local de resistência, na medida em que se chocava com a estética e a corporatividade negra. Para tanto relacionamos a importância que os movimentos negros como o Pan-africanismo, Renascimento Negro e Movimento de negritude tiveram tanto historicamente quanto artisticamente. De maneira que foi possível perceber que esses movimentos de uma maneira ou outra aconteciam de forma integrada.

Além disso, na tentativa de tentar compreender como os negros ocuparam os teatros da elite, foi necessário pensar que os movimentos do Renascimento negro, o Pan-africanismo e o

Movimento de Negritude -, que apesar de ter sido inaugurado somente na década de 1930 foi base nas propostas do Teatro Experimental do Negro. Por outro lado, também foi possível observar que tanto o Renascimento Negro e o Pan-africanismo de uma medida ou outra afetou a Companhia Negra de Revista, pois o cenário de debate com relação ao continente africano estava em pleno ápice e a sua arte e cultura começava a ser enaltecida por esses movimentos que propunham uma volta a África, mesmo tendo ciência de que a noção de África exotizada/imaginada também veio junto com esses movimentos. Portanto operavam como um contraponto ao debate acerca dos negros dentro das teorias racialistas já seria um ganho de alguma forma.

Assim, o Pan-africanismo reverberava no Renascimento negro nos Estados Unidos que teve uma grande troca artística com a Europa, mas especificamente com Paris onde o jazz e as performances de Josephine Baker uma das estrelas mais prestigiada no período produziam essa troca cultural. Por sua vez, esses movimentos alcançaram o Brasil, de várias maneiras, mas artisticamente pensando, com De chocolate ao voltar da Europa montou seu próprio show com atores negros encenando temas próximos a situação do negro brasileiro daquele período usando esquetes do que era sucesso na Europa.

Esses movimentos surgem a partir de várias necessidades latentes em cada determinado período. O Renascimento negro vinha com a premissa de exterminar estereótipos e preconceitos no imaginário social com relação ao negro, reescrever sua própria história. Já o Pan-africanismo propôs solidariedade entre os negros de ascendência africana, como uma reivindicação de retorno a África que operaria como uma libertação, bastante relevante também se associarmos ao contexto do continente africano no período em que vários países ainda eram colônias de algum país europeu. E finalmente o Movimento de Negritude que possui três principais objetivos: trabalhar pela formação de uma identidade africana, romper com a ordem colonial, lutar pelos povos oprimidos colonialmente e lutar pela preservação da diferença, ou seja, uma sociedade universal naquilo que concerne o respeito a diferença.

Deixo nítido durante o texto que esses movimentos não foram perfeitos, tiveram falhas, ou foram criticados por não terem sido bem compreendidos. Esses movimentos estavam atrelados a momentos históricos e no geral o que quiseram promover foi a união negra contra a opressão racista social, política e cultural. E foi um contexto como este que tornou possível levantes negros ao longo da história e no campo da arte a formação de uma Companhia Negra de revistas no Brasil, assim com tornou possível a Revue Nègre em Paris.

E finalmente quando debatemos os desafios e agendas do teatro negro, tentamos demarcar a trajetória do teatro negro brasileiro a partir do personagem negro na dramaturgia até alcançar alguns grupos teatrais ativos atualmente.

A estética do teatro sempre foi desfavorável ao negro que sempre ficou aquém a uma estética e dramaturgia europeia que concomitantemente coloca o negro em um espaço negativo. Mesmo com toda a mudança que o teatro vivia na década 1920, com a criação de novos grupos, uma nova estética – com aquilo que chamamos de recusa de valores antigos, a negro permanecia enquanto expoentes isolados em algumas peças.

Em seguida, discutimos o espaço do negro no teatro nacional, pensando como na história da literatura brasileira, portanto também nas artes cênicas, o ator negro está preso ao imaginário do que é ser negro. Enquanto, o ator branco pode ser quem quiser ser, até mesmo um raso personagem negro enquadrado dentro daquilo que é entendido enquanto o estereótipo do ser negro.

Portanto, o que sobrava eram espaços “sobredeterminados, aos repertórios da cultura negra, que seria classificado dentro de uma “caixa” ou por sua herança cultural ou por suas condições diaspóricas, sendo esses os únicos espaços e papéis performáticos a seguir, (HALL, 2006, SANSONE, 2002). Conseqüentemente, a cooptação, a apropriação e a rearticulação seletiva das ideologias europeias juntamente como o patrimônio africano desenvolveram formas de ocupar um espaço social que no momento lhe parecia alheio. E ao analisar a Companhia Negra de Revista foi possível perceber que eles operaram dentro desse sistema, eles ocuparam espaços gerando representatividade e espaço de fala, para criar, atuar e dirigir seus próprios espetáculos. Pois, a invisibilização e o silenciamento, são ambos fatores de desumanização que legitimam a impossibilidade, ou melhor, agem enquanto ferramenta de impedimento de um grupo poder se representar, sendo ele o mesmo fator que auxilia na objetificação do corpo negro. Que produz estereótipos que encontram os negros em papéis que são além de teatrais, sociais. Portanto de fato, os papéis criados nos dramas, nas comédias na literatura em si carregavam consigo representações do que era compreendido ser negro. Por isso, o negro ao se representar de outras formas também ressignifica seu papel socialmente.

O negro era riso, era estereótipos negativos até mesmo quando tentavam criar personagens carismáticos. Essas máscaras teatrais terminam por legitimar as estruturas de poder e domínio existentes. Essas máscaras fizeram dos negros sujeitos de ridicularização.

Portanto, mesmo que a personagem do negro estivesse presente em diversas peças anteriores a Companhia negra, principalmente nas comédias de costumes, o personagem seria retratado a partir do que aquelas pessoas creem ser negro, a partir de estereótipos e a personagem do negro se torna uma categoria. E quem de fato quer ser relacionado a esses personagens? É difícil desenvolver um senso de representatividade com aquele sujeito mote de zombaria.

Assim, a partir do momento em que tomamos as rédeas de nossa representação temos a capacidade de mudar a polaridade valorativa ao nos referir a nós mesmos, unimos o valor recreativo com um valor pedagógico que o teatro pode ter, falando tanto a uma elite branca quanto a negros.

Pois, a maneira como o negro tem sido representado no teatro demonstra diretamente a maneira que as relações étnico-raciais são operadas no Brasil e no mundo. Traços residuais de nossa memória ficam incorporadas em nossa produção artística em nossa produção cultural. Isso é o que tornou possível a identificação, o sentido de identidade negra para além da questão de fronteiras. É o que de fato fez os movimentos negros dialogarem, em algumas medidas, no decorrer dos anos. É o que trouxe a insurgência para o centro de grupos teatrais negros tanto no Brasil quanto fora.

Portanto, compreender o teatro negro é muito mais do que compreender o negro em analogia com o branco, a partir de uma oposição é entender que existe toda uma teatralidade que não passa necessariamente pelo fazer teatral eurocêntrico, pois, esse teatro foi e é uma técnica de sobrevivência.

É uma virada epistemológica sobre quem fala o que é ser negro. Portanto, é possível entender mais profundamente a importância da literatura de Langston Hughes e suas adaptações para o teatro. A importância de Aimé Césaire que reescreve alguns cânones teatrais colocando os negros no centro. A arte terminava por disseminar os ideais dos diversos movimentos negros ao redor do mundo.

Para concluir foi trabalhado brevemente as questões de representatividade negra no espaço teatral atualmente. Foram apresentados alguns grupos reconhecidos no cenário teatral e artístico e foi demonstrado o seu nítido afrontamento com as relações racistas que foram sistematicamente aceitas em nossa sociedade, sem mencionar o fator da representatividade que é de extrema importância enquanto ferramenta de visibilidade que gera reconhecimento e, portanto, um sentimento de identidade compartilhada. Esses grupos se demonstraram acima

de tudo, políticos, mas também, bastante dependentes de leis governamentais de fomento, fator preocupante dada a conjuntura política atual. O importante é saber que durante a história a conjuntura não era a melhor como a Companhia Negra demonstrou, mas não perecemos. Somos fruto daquela resistência, portanto continuaremos a não perecer.

Enfim, foi demonstrado como se operou a resistência negra no espaço das artes, e a importância da representatividade em uma trajetória que nos levou da Companhia Negra de Revista da década de 1920 até os dias de hoje relacionando o cenário político e social demonstrando que o negro apesar das possibilidades nunca esteve passivo a sua realidade, que os movimentos negros de certa forma agiram de maneira integrada, e podemos observar nessa geração atuante nos teatros os mais diversos temas que se referem a nós sendo diariamente apresentados.

O interessante é notar que atualmente esses grupos ocupam espaços que a dez anos atrás não ocupavam. Esses grupos surgiram exatamente em minha adolescência período em que na introdução problematizei, aonde estavam nos negros no teatro. Eles estavam de fato formando grupos, se fortificando, escrevendo suas peças, ganhando editais. Hoje é possível ir ao Sesc e encontra-los fazendo até mesmo um movimento contrário do circuito periferia - centro, ao trazer o público de periferia a periferia para conferir suas apresentações, isso é bastante significativo. Se isso não é fruto de anos de luta e resistência de fato eu não sei o que seria.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Mario de. **Macunaíma – O herói sem caráter nenhum**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2013. Versão online disponível: <http://sanderlei.com.br/img/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-macunaima-01.pdf>.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. Senac, 2000.
- BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel, o menino fula**. Tradução de Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.
- BACELAR, Jeferson. Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27). **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 1, p. 437-443, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100012
- BALANDIER, Georges. A situação colonial: abordagem teórica. **Cadernos CERU**, v. 25, n. 1, p. 33-58, 2014.
- BARRETO, Lima. **Clara dos anjos**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2012.
- BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973
- BRANCO, Guilherme Castelo. Racismo, individualismo, biopoder. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 21, n. 28, p. 29-38, 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/1132> <Acesso 03/03/2018>
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Tese de doutorado (Educação).
- _____. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil: consciência em debate**. Selo Negro, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. Discours sur la négritude. **Discours sur le colonialisme**, p. 80, 1987.
- DECRAENE, Philippe. **O Pan-africanismo**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1962.
- DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. Senac, 2003
- _____. **Movimento da Negritude: uma breve reconstrução histórica**. Mediações-Revista de Ciências Sociais, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

EDGARDO, Castro. **Vocabulário de Foucault—um percurso pelos seus temas, conceitos e autores.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.

FANON, Frantz; DA SILVEIRA, Renato. **Pele negra, máscaras brancas.** SciELO-EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era.** Porto Alegre, Editora Globo, 2008.

FONSECA, Dagoberto José. **Você conhece aquela. A piada, o riso e o racismo à brasileira.** São Paulo: Selo Negro, 2012.

_____. **A Piada: discurso sutil de exclusão, um estudo do risível no “racismo à brasileira”**1994. 1994. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

_____. **Políticas Públicas e Ações Afirmativas: Consciência em Debate.** Selo Negro, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso dado no Collège de France (1975-1976).** Trad. Maria Hermentina Galvão. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** 39ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000

GIDDENS, Anthony. **A Constituição da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, relações étnico-raciais e a lei nº 10.639/03: Breves reflexões. Modos de fazer,** p 20-25, 2010. Disponível em pdf: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30631007/Modos-deFazer.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1525628297&Signature=mbr4Tq0OYVIPeHF5Thtr8%2Fr1Sk8%3D&response-content%20disposition=inline%3B%20filename%3DPreto_Pardo_Negro_Afrodescendente_as_mui.pdf#page=20

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. (p. 253 – 254).

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais /** Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende... (et. Al.). 1ªed. Atualizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

IANNI, Octávio. **Escravidão e Racismo.** 2ª Ed. São Paulo. Ed. Hucitec, 1988.

IANNI, Octavio. **Raças e Classes sociais no Brasil.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1972.

KABENGELE, Munanga. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo, Ática, 1986.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Editora Vozes, 2004.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LEITE, José Correia. CUTI. **E disse o velho militante José Correia Leite**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

MARINGONI, Gilberto. **O destino dos negros após a abolição**. Desafios do desenvolvimento. Ano, v. 8, p. 70, 2011. Disponível em pdf: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. Editora Perspectiva, 1995

MELO GOMES, Tiago de. Negros contando (e fazendo) sua História: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 23, p. 70, 2001.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888** – São Paulo: Ática, 1982

_____. **O negro e o teatro brasileiro (1889 e 1982)** – São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Artes e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993

MOURA, Clóvis. Brasil: **Raízes do Protesto Negro**. São Paulo. Editora Global, 1983.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. Editora Atica, 1988.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Beatriz. Negro e racismo. **Revista de Cultura Vozes**, v. 68, n. 7, p. 65-68, 1974.

NASCIMENTO, Elisa L. **Pan-africanismo na América do Sul – emergência de uma rebelião negra**. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda, 1980

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de poéticas negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)**. 2006. 2006. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestre). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

PAVIS, Patrice; GUINSBURG, J.; PEREIRA, Maria Lúcia. **Dicionário de teatro**. Perspectiva, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura P. (org.) "A sociologia do teatro negro brasileiro" in **Roger Bastide**. São Paulo: Ática, 1983

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise**. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1988.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RATTS, Alex; NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza, 2007.

RODRIGUES, Nina. Raimundo. **Os africanos no Brasil**. São Paulo, Editora Nacional, 1932.

RODRIGUES, Nina. Raimundo. **O animismo fetichista dos negros bahianos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RODRIGUES, Nina. Raimundo. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. Brasiliana, 1938.

.

SANTOS, Elisângela de Jesus et al. Medo e desejo: a imagem de Josephine Baker e a estética in-corporada do jazz]. In: **atas V Congresso Internacional em Estudos Culturais" Género, direitos humanos e ativismos"** [vol.1] Grácio Editor, 2016. p. 133-149.

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.

SANTOS, Leandro José dos. Escritos negros: nota sobre educação e participação política na imprensa negra de ontem e de hoje. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, v. 14, 2011.

SANSONE, Livio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Afro-Ásia**, n. 27, 2017.

SATRE, J. Paul. **Reflexões sobre o racismo** / Tradução Marianne Peretti. 5ªed. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1968.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, 1957 – **Retrato em branco e preto: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX** – São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **A revolta das vacinas: mentes insanas em corpos rebeldes**, São Paulo. Editora Scipione, 1993.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. Editora Altana, 2007.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. L. e PM Editores, 1987

VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano**. 1978.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

PÁGINAS ELETRÔNICAS

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18335/antunes-filho> <Acesso 30/01/2019>

Debate no Itaú Cultural em São Paulo sobre “Arte e Sociedade e a Representação do Negro”, realizado do 12/05/2015.< <http://www.itaucultural.org.br/arte-e-sociedade-a-representacao-do-negro-2015>>< Acesso em março de 2016>

<Http://www2.pucpr.br/reol/index.php/rrf?dd1=3244&dd2=2339&dd3=&dd99=pdf>. <Acesso em 03 de março de 2017.

Roda Viva do dia 15/06/1987. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=rDCPDrOj2Q> <Acesso: 22/01/2019>

<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=4> <Acesso dia 29/01/2019>.

<https://www12.senado.leg.br/noticias/matérias/2015/07/07/código-de-menores-de-1927-foi-usado-para-proibir-grande-otelo-de-atuar-no-teatro>.<Acesso dia 29/01/2019>

:http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23<07/05/2018>

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/deco/index.htm> <Acesso 04/06/18>

<https://www.geledes.org.br/josephine-baker/> <Acesso dia 29/01/2019>

<https://www.britannica.com/event/Harlem-Renaissance-American-literature-and-art> <Acesso 06 de Maio de 2018><Acesso 06 /05 /2018>

<https://www.geledes.org.br/solano-trindade/> <Acesso 07/05/2018>

<https://sites.google.com/site/parafalardehistoria/projeto-herodotus/resumos-e-publicacoes-2011-1/trabalhos-2011-1><Acesso 10/05/2018>

<https://br.pinterest.com/pin/118360296428417494/> Acesso dia 29/01/2019

<https://br.pinterest.com/pin/229402174739482375/?lp=true> < Acesso dia 29/01/2019

<https://www.nytimes.com/2000/10/03/theater/critic-s-notebook-when-black-america-triumphed-france-exhibition-revives.html>.<Acesso dia 07/05/2018>

<https://www.britannica.com/art/minstrel-show><Acesso 30/01/2019>

<http://escolasaopaulo.org/o-negro-spiritual-e-o-jazz/> <Acesso 07/05/2018>

<http://parissempreparis.com.br/moulin-rouge-a-historia-do-cabare-mais-famoso-do-mundo/><Acesso: 07/05/2018>

<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/music-hall> <Acesso 07/05/2018>

<http://www.blackpast.org/aah/black-arts-movement-1965-1975> <Acesso 07/05/2018>

<https://www.geledes.org.br/mascaras-africanas/> <Acesso: 10/05/2018>