



**UnB**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB  
FACULDADE UNB PLANALTINA - FUP  
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO - LEDOC**

**ANA LÊDA DIAS DOS SANTOS**

**REFLEXÕES SOBRE O TEATRO NEGRO BRASILEIRO:  
TEATRO DE PRESENÇA NEGRA E TEATRO NEGRO ENGAJADO**

**BRASÍLIA - DF  
2023**

**REFLEXÕES SOBRE O TEATRO NEGRO BRASILEIRO:  
TEATRO DE PRESENÇA NEGRA E TEATRO NEGRO ENGAJADO**

ANA LÊDA DIAS DOS SANTOS

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade UnB Planaltina (FUP – UnB) como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Educação do Campo, com Habilitação em Linguagens.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cotrim

BRASÍLIA - DF  
2023

**REFLEXÕES SOBRE O TEATRO NEGRO BRASILEIRO: TEATRO DE  
PRESENÇA NEGRA E TEATRO NEGRO ENGAJADO**

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Aguiar Cotrim (Orientadora)  
Universidade de Brasília - UnB

---

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas (Examinador)  
Universidade de Brasília - UnB

---

Prof<sup>a</sup>. Ms<sup>a</sup>. Ana Paula dos Santos Carlos (Examinadora externa)  
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Brasília - DF  
2023

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Ana Aguiar Cotrim, minha orientadora. Pela orientação atenciosa e compreensiva, e por toda parceria firmada durante essa trajetória.

Ao Coletivo Vozes do Sertão Lutando por Transformação (VSLT), pela grande contribuição na minha formação de base.

A todas as associações quilombolas do município de Cavalcante, que atuam incansavelmente na luta por reconhecimento e direitos de nós quilombolas, destaco a Associação Quilombo Kalunga.

Aos movimentos sociais que lutam pelo direito à Educação do Campo.

A todas as professoras e professores da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade UnB Planaltina, por toda dedicação e aprendizagem que me proporcionaram.

A Turma Marielle Franco, pelos compartilhamentos e vivências.

Ao professor Rafael Villas Bôas, pelas contribuições que foram dadas para construção desse trabalho e por todos os momentos formativos que proporcionou para nós enquanto VSLT.

Ao professor Bernard Hess (in memoriam), que não está mais entre, mas que também contribuiu grandemente com esse trabalho e para o desenvolvimento da LEdoC UnB.

Aos meus pais que sempre estiveram comigo durante essa jornada, minha mãe Abadia e meu pai Mariano.

As minhas queridas irmãs Celiane e Elziane, por todo apoio e cumplicidade.

Ao meu companheiro Luan, por todo apoio.

Ao Trio (Priscila, Ana Cláudia e Ana Lêda), “Pri e Anas”, por toda amizade e rede de apoio que construímos.

## RESUMO

Este trabalho objetiva refletir sobre a presença do negro no teatro brasileiro, que tem suas origens ainda no período colonial. Essa reflexão passa pelo teatro de presença negra e também pelo teatro engajado, que constitui o seu foco. Para isso, realizamos a análise de duas peças, *Tudo Preto*, da Companhia Negra de Revistas, e *Sortilégio: Mistério Negro*, do Teatro Experimental do Negro.

**Palavras-chave:** Negro no teatro; Teatro de presença negra, Teatro negro engajado; *Tudo Preto*; *Sortilégio: mistério negro*.

## ABSTRACT

This work aims to reflect on the presence of black people in Brazilian theater, which has its origins in the colonial period. This reflection passes through the theater of black presence and also through the engaged theater, which constitutes its focus. For this, we analyzed two plays, *Tudo Preto* [*All Black*], by Companhia Negra de Revistas [Black Vaudeville Theatre Company], and *Sortilege: Black Mystery*, by Teatro Experimental do Negro [Black Experimental Theatre].

**Keywords:** Black in the Theater; Black Presence Theater; Engaged Black Theater; *All Black* [*Tudo Preto*]; *Sortilege: Black Mystery*.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>PARTE I - O negro no teatro brasileiro (XVI-XIX).....</b>	<b>11</b>
1.1 O teatro jesuítico brasileiro.....	11
1.2 O negro no teatro colonial.....	15
1.3 Nem pintado de branco.....	21
1.4 Teatro de Revistas.....	23
<b>PARTE II - O TEATRO NEGRO ENGAJADO.....</b>	<b>25</b>
2.1 A Companhia Negra de Revistas e a peça Tudo Preto.....	26
2.2 Teatro Experimental do Negro.....	39
2.2.1 Sortilégio: mistério negro.....	42
<b>BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>57</b>

## APRESENTAÇÃO

Esse trabalho tem como objetivo refletir sobre como o negro se insere no teatro brasileiro. A primeira parte busca fazer uma breve linha histórica sobre a presença do negro no teatro brasileiro, do século XVI, que marca o início da colonização, até o século XIX. Nesse recorte histórico o negro e o seu envolvimento no teatro não tinham como fim a representatividade de suas causas, tampouco a criticidade sobre toda a sua realidade social.

Esse teatro é o que Evani Tavares Lima (2010) denomina como **teatro de presença negra**, isto é, nessa categoria há a presença de negros e/ou até mesmo elementos da cultura afro, mas não apresenta elementos essenciais da cultura, modos de organização, relações sociais desse povo. A figura negra nesse contexto foi criada com o objetivo de produzir e reforçar estereótipos, a fim de justificar as condições às quais esses sujeitos eram submetidos e garantir a sua permanência nessas condições.

Na segunda parte, buscamos realizar uma abordagem sobre o negro no teatro de maneira engajada, com dramaturgia e comando negro. O que podemos considerar como teatro engajado negro, seguindo a definição de Lima (2010), é uma categoria que apresenta um posicionamento político sobre a condição do negro nessa sociedade e faz afirmações sobre a sua identidade, cultura e modos de vida.

Nesse processo, devido às circunstâncias e às necessidades para a concretização desse fazer teatral, há grupos teatrais, como é o caso do Teatro Experimental do Negro (TEN), que, além da atuação, também foi marcado pelo processo de alfabetização de seus integrantes. Excluído do teatro convencional o negro teve que se organizar e se colocar em cena também como fazedor de teatro e reafirmar a sua importância na formação do teatro brasileiro. Se os palcos tradicionais não eram o suficiente para caber a diversidade identitária, cultural e artística dos negros, foi necessária a criação de teatros que descolonizassem os palcos, bem como foi necessário adaptar-se e estar nesses espaços, pois o diálogo deve se fazer também em espaços colonizados e embranquecidos.

A escolha pelo estudo do teatro negro surge do interesse pessoal para compreensão da presença do negro nesse segmento artístico, mas também é encabeçado pela minha trajetória e inserção em organizações sociais, mais



especificamente no coletivo Vozes do Sertão Lutando por Transformação (VSLT). O VSLT é um grupo que surgiu em 2013, a partir de uma oficina de teatro do Programa de Extensão Terra em Cena, da Universidade de Brasília, realizada na comunidade Kalunga Engenho II, localizada no município de Cavalcante, que abriga parte do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga (SHPCK). O coletivo tem o teatro como uma de suas linhas de atuação, e nesse campo trabalhou com alguns textos, sendo eles o poema cantado da peruana Victoria Santa Cruz, “*Me Gritaron Negra*”, escrito em 1960. O poema faz uma reflexão sobre os conflitos raciais enfrentados pelos negros no Peru, bem como a afirmação dessa identidade. Victoria escreve *Me Gritaron Negra*, “em referência a experiência de preconceito vivida ainda criança dentro de um grupo de amigos que a expulsaram simplesmente por ser negra” (ARMELIN, 2016 *apud* ALMEIDA e CORTEZ, 2017, p. 585). A escolha do poema na época, se deu pelo fato de estarmos nos inserindo na discussão sobre o racismo e também foi um processo de reconhecimento do grupo enquanto um grupo formado por adolescentes e jovens negros oriundos das comunidade quilombolas e comunidades rurais do município de Cavalcante.

Também fizemos a leitura dramática da peça *Scottsboro*, que no período foi usada como objeto do trabalho de pesquisa de uma estudante da Licenciatura em Educação do Campo. *Scottsboro*, conta a história de nove garotos negros que foram condenados injustamente, no Alabama, Estados Unidos. Os nove jovens foram acusados sem nenhuma evidência por dois garotos brancos de agressão e logo após por duas mulheres brancas de estupro. Mesmo sem nenhuma evidência os meninos foram presos, e após condenação oito dos nove foram sentenciados à morte. *Scottsboro* foi escrita por um coletivo de agitação e propaganda alemão chamado *Proletbuhne* na década de 1930.

A peça autoral e mais apresentada do coletivo é a “Se há tantas riquezas, por que somos pobres?”. Essa peça trata do problema mineral brasileiro, faz uma abordagem sobre o contexto nacional da mineração, afunilando para o contexto local. A cena principal da peça é uma assembleia, onde há a quebra da quarta parede, que rompe a barreira entre público e atores. Na assembleia há uma discussão se uma empresa de mineração entra ou não em uma comunidade, com isso há pontos de vistas contra e pró mineração.

Além do teatro, o coletivo trabalha com formação da juventude, por meio da realização de acampamentos de juventude, festivais de música, cine debates, seminários e saraus. Essas atividades têm como objetivo contribuir com a construção do coletivo e também com a formação crítica de outras pessoas que se somam nesses espaços.

A trajetória do coletivo e a sua formação fez com que eu me interessasse pela pesquisa sobre o teatro. Embora o grupo já possua 10 anos de história e resistência, o estudo mais aprofundado sobre o tema da presença do negro no teatro ainda é pouco explorado, bem como a releitura de peças. As duas peças analisadas no trabalho ainda não foram trabalhadas com o grupo, por exemplo. A grande maioria das cenas construídas são de caráter interventivo, agindo pontualmente em ações e debates que surgem em determinados momentos, como é o caso do racismo, violência contra mulheres e o patriarcado.

Além da contribuição para a minha formação individual, o VSLT é uma importante ferramenta para organização social dos nossos territórios de inserção. O grupo é eficaz na auto-organização das comunidades, pois foge do caráter institucional e se organiza a partir da base, do lugar de onde os seus integrantes estão, isso faz com que seja uma organização orgânica.

## **PARTE I - O negro no teatro brasileiro (XVI-XIX)**

Essa primeira parte traz elementos sobre a presença do negro no teatro brasileiro do século XVI ao século XIX. Nesse período, esse é o teatro que hoje compreendemos como teatro de presença negra, onde não há uma discussão sobre a condição dos negros na sociedade. Nesse recorte histórico, o negro esteve presente basicamente de duas maneiras, primeiro, quando o teatro não era reconhecido como uma atividade de prestígio, e mesmo assim para estar em palco era necessário se pintar de branco, já que a humanidade era negada aos negros; e em outro contexto, quando o teatro passa a ser reconhecido, os negros começam a desaparecer dos palcos, e quando era necessário a presença de um personagem negro, um ator branco se pinta de preto.

### **1.1 O teatro jesuítico brasileiro**

Em uma análise geral, o teatro chega ao Brasil no século XVI atrelado à colonização, primeiro por meio da catequização feita pelos padres jesuítas com os povos indígenas e depois com os negros escravizados, ambos participantes como público e atores. Essa forma de teatro tinha como principal objetivo a dominação/doutrinação desses povos ao catolicismo (LIMA, 2015, p.96). As representações cênicas funcionaram muito bem, pois contribuíram para a imposição da cultura branca religiosa e também atuaram como estratégia “civilizatória” dos portugueses para aqueles povos.

O Padre Anchieta, precursor dessa atividade, teatraliza o projeto político religioso português, penetrando na vida material e ideológica desses povos, convencendo a conversão ao catolicismo. No conjunto dos personagens das peças anchietanas, o diabo é uma figura central, personagem que exercia uma grande função na pregação e encenação sobre o bem e o mal. Essa representação era materializada em forma de animais, com o objetivo de instaurar o medo nas comunidades nativas: Anchieta “sabia que a crença em espíritos maus exercia forte influência sobre o modo de viver indígena” (SILVEIRA, *et al*, 2021).

Essa ação de doutrinação religiosa, conforme Silveira (*et al*, 2021), foi um grande movimento estratégico de convencer os povos originários das crenças do catolicismo, por meio da “reconstrução da memória coletiva” desses povos, tendo

em vista que esses povos já tinham uma memória e cultura consolidadas, expressas nos seus diferentes movimentos culturais e modos de vida. As estratégias de doutrinação utilizaram-se ou se apropriaram desses elementos para a introdução da cultura européia, já que seria impossível o apagamento por completo dessas identidades, então eles reconstróem essa memória a partir de seus elementos próprios, conforme os anseios do colonizador.

Os ensinamentos morais que o teatro anchietano pretendeu mostrar ao homem indígena despertavam nele sentimentos e percepções capazes de reconstruírem suas memórias, trazendo à tona lembranças de seus antepassados, atualizadas como forma incorreta de viver: “Feio adultério, bebida, mentira, briga, motim, vil assassínio, ferida” (CARDOSO, 1977, p.133).

O homem que merecia a salvação e o apoio do anjo protetor deveria abandonar tais práticas e aceitar a lei do Criador, mediante a doutrina dos padres. (SILVEIRA, et al, p.12, 2021).

Nas cenas anchietanas, nas representações entre o bem e o mal, o certo e o errado, ele usa estrategicamente elementos da própria cultura indígena que são deslumbrantes aos olhos deles, como os animais, e os transformam em personagens representantes do bem, e os mais temidos, representantes do mal. Por meio desse recurso procura-se “convencer o outro ao arrependimento de sua antiga vida de pecado, mediante a dedicação à nova vida promovida pela experiência cristã”, com isso, “a arte do convencimento legitima o domínio do pensamento europeu diante do Outro.” (SILVEIRA, et al, p.13, 2021).

A rica cultura indígena propiciou aos jesuítas ampla exploração de um teatro a céu aberto, permeado de elementos dos rituais ameríndios. Sem desprezar a tradição do teatro jesuítico europeu, Anchieta soube explorar bem o ambiente e as oportunidades que ele oferecia e introduziu seus autos adaptando-os ao cotidiano indígena. O padre via nas tribos indígenas pecados inconcebíveis aos preceitos cristãos. Canibalismo, poligamia, nudismo, crenças e espírito guerreiro eram temas recorrentes nas peças e estavam associados aos “maus hábitos” que precisavam ser extirpados. Cabe reiterar que o dramaturgo procurou converter o indígena aproveitando-se dos recursos culturais e simbólicos do universo ameríndio, sem afastá-lo completamente de suas práticas originais. (SILVEIRA, et al, p.105-106, 2021)

Fazer o uso dos recursos do ambiente em que estava inserido fez com que essa política de doutrinação fosse empregada e mais aceita, já que os povos indígenas fizeram grandes movimentos de resistência à aceitação das atividades jesuíticas e da cultura portuguesa. O teatro de Anchieta foi um grande marco na esfera da produção artística religiosa, cuja finalidade estava calcada na proliferação de um ideário que garantiria a conversão e a passagem das almas para o reino dos céus. Coisa que para os povos que aqui habitavam não tinha significado. Os textos teatrais eram responsáveis pela “condenação impiedosa do pecador, [com] a presença do castigo eterno pairando sobre a cabeça de todos, e não apenas dos infiéis, talvez fosse uma regra do gênero, se não a sua regra básica” (FARIA *apud* ROCHA, 2019).

Antes da colonização os povos que habitavam as terras, hoje brasileiras, enfrentavam os medos inatos à sobrevivência na natureza, como parte comum do sistema natural de reprodução da vida. Após a chegada dos europeus esse medo se estende, a partir do “dia que encontraram uma fera diferente: a civilização” (CAFEZEIRO, GADELHA, p. 26). A teatralidade, os ritmos e expressões corporais, a vida e as relações estabelecidas conforme as necessidades de sobrevivência dos povos indígenas e dos negros quando são desterritorializados ou trazidos para o atual Brasil, são atravessados pela cultura europeia, que reprime e julga como imprópria qualquer manifestação cultural e modo de vida alheio. Esse movimento opressivo e escravocrata fez com que as formas de “expressão dramática primitiva” dos povos originários e negros se perdessem.

O movimento religioso movido pelos jesuítas foi responsável também por ocasionar mudanças nos modos como esses povos lidavam com seus corpos, principalmente no tocante às vestimentas, o próprio Padre Anchieta em suas cartas relata sobre a nudez que via nos índios, e como vai sendo incorporado por eles a cultura de vestirem-se:

Os Índios da terra de ordinário andam nus e quando muito vestem alguma roupa de algodão ou de pano baixo e nisto usam de primores a seu modo, porque um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nú; outro dia com sapatos ou botas e o mais nú, outras vezes trazem uma roupa até a cintura sem mais outra coisa. Quando casam vão às bodas vestidos e à tarde se vão passear somente com o gorro na cabeça sem outra roupa e lhes parece que se vão assim mui galantes [...] mas homens e mulheres, de ordinário

andam nus e sempre descalços. (ANCHIETA, 1988, p. 434 *apud* SILVEIRA, ALMEIDA, CASIMIRO, 2021, p. 97)

Resultado desse processo as novas gerações de indígenas foram sendo moldadas conforme o projeto de doutrinação aos costumes portugueses, segundo o próprio Anchieta (1988, p. 389):

Doutrinados, os indígenas começaram a vestir-se [...] porque ainda que seu natural seja andarem nus, já agora todos os que se criaram com a doutrina dos Padres andam vestidos, e têm pejo de andarem nus[...]" (apud, SILVEIRA, ALMEIDA, CASIMIRO, 2021, p. 98)

O choque cultural e apropriação européia, foi responsável, em nome da civilização pelo aniquilamento de tribos inteiras, e aqueles que não tiveram suas vidas ceifadas, tiveram como punição a escravidão. Matavam segundo a lei dos homens e se justificavam conforme as leis de deus. Nesse movimento ininterrupto e definido pela lei do mais forte, pelo poder e pela astúcia do branco, a paz deixa de existir e torna-se, então, mecanismo para apaziguar conflitos em razão dos próprios interesses dos colonizadores.

Essa discussão é importante, pois, para a compreensão dos paradigmas estruturantes da arte enfrentados até a contemporaneidade, é necessário uma análise que perpassa as relações sociais que formam a sociedade contemporânea. A colonização é um agente que interfere decisivamente na formação das formas artísticas brasileiras, principalmente no tocante à separação do que é ou não compreendido como arte. A concepção artística nesse contexto é envolta por desigualdades, dentre elas também a desigualdade racial.

A colonização não determina somente o aprisionamento e dilaceramento dos modos de vida materiais, é também por meio da colonização que a cultura, bem como as expressões artísticas estão em função do mecanismo para a subordinação dos povos. Colonizam-se os corpos e as mentes, o que conseqüentemente dificulta a refutação e oposição ao colonialismo. Instaurando-se, assim, o complexo de inferioridade de um grupo em relação a outro.

A colonização estabelecida pela educação catequética/jesuítica, contribuiu diretamente para a alienação, desumanização e descaracterização sócio-cultural dos povos pré-brasileiros que

habitavam a terra. A criação de escolas, igrejas, sistemas de trabalhos forçados, missas e peças teatrais religiosas, começam a penetrar coercitivamente o “imaginário” indígena. (ROCHA, 2019)

Existiam várias formas de expressão, e no contexto brasileiro a expressão “dramática primitiva”, foi a que estava presente no início, que se formava pelas expressões da própria cultura originária e dos negros, presentes nas músicas, nas danças e momentos festivos, mas que se perde na historiografia. Essa teatralidade, pouco ou não registrada, se dá pela ausência do texto escrito, já que a oralidade era a principal fonte de reprodução da cultura e seus movimentos artísticos. Isso valia não só para o teatro, mas para as formas artísticas em geral. Segundo Gadelha e Cafezeiro (1996, p.57), os jesuítas foram “os grandes divulgadores culturais do século XVI no Brasil ou, pelo menos, foram os únicos a documentar tais manifestações”, limitando apenas àquilo que consideravam dignos, “e de acordo com as suas concepções, não foram consideradas dignas de registro as manifestações laicas”.

## 1.2 O negro no teatro colonial

Na segunda metade do século XVII, surge um teatro que não está mais ligado à igreja, e se caracteriza como teatro profano. Nesse aspecto, o teatro passa a ser visto em várias atividades e festividades, desprendendo-se dos autos catequéticos jesuítas e ganhando outros espaços, para além dos ambientes da igreja. Inicialmente por ser considerado uma atividade de pouco prestígio, nesse período formam-se companhias compostas por pessoas mestiças, escravizadas e libertas (LIMA, 2015). As peças representadas por essas companhias eram européias, e por essa razão os personagens eram brancos. Sendo esses personagens encarnados por atores negros, eles por vezes se pintavam de branco.

Cafezeiro e Gadelha, no livro *História do Teatro no Brasil* (1996, p.37), fazem uma abordagem sobre as formas de teatros, considerando o teatro fora da ótica ocidental, o que eles categorizam como teatralidade primitiva, expressões que eram manifestadas através da dança, música, é tida como “um instinto pré-estético de teatralidade, próprio do ser humano”. Essa concepção contraria a ideia de que o teatro esteve intimamente ligado à concepção dominante, o autor ressalta que o

teatro existiu também fora das casas construídas especificamente para esse fim, e também para além do teatro fortemente ligado às igrejas.

Pode-se dizer que tais acepções têm suas raízes num sentimento de inferioridade que se manifesta na tendência de considerar apenas digno de atenção e do título de arte o que nossos colonizadores trouxeram. (GADELHA e CAFEZEIRO, p. 59, 1996)

Mas é importante ressaltar que essa dificuldade de reconhecimento das artes pelo viés do colonizado, se dá pela ausência de material e registros, já que o projeto político ideológico implantado no imaginário dos povos era justamente esse, de apagamento da diversidade artística. Essa formação estava pautada na construção de uma realidade eurocêntrica, “em parte aos dominadores que devemos nosso esquecimento de nós mesmos, porque história, embora não possamos contá-la, nós a fizemos” (GADELHA e CAFEZEIRO, p. 59, 1996).

Ainda nesse período foram construídas as primeiras casas para espetáculos, as Casas de Ópera e de Comédia, estima-se que a mais antiga foi construída na Bahia em 1724, outra em 1729, porém foi demolida por ordem do desembargador da época. Outra casa também foi construída na Bahia em 1760, o Teatro da Praia, a existência desta é comprovada por ata da sessão da Câmara de Salvador em 27 de novembro de 1760. No estado de São Paulo neste mesmo ano houve tentativa de construir uma casa de espetáculo, que não foi permitida pela Câmara, sob alegação de que o “teatro que estava montando era prejudicial à re-pública”. Então só entre 1793 e 1795 foi construída a Casa da Ópera de São Paulo (MENDES, 1982). Por vez, ainda no século XVIII, como também nos aponta Mendes (1982), foi construída uma Casa da Ópera no Rio de Janeiro, em 1767, mas que foi destruída por um incêndio em 1769.

Com o surgimento de grupos e companhias que conseguiram vingar, estima-se que havia em seus elencos atores negros e mulatos, como aponta Mendes (1979, pp. 2-3):

St. Hilaire chegou a notar que os atores tinham “o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a cor que a natureza lhes deu e provam que a maioria deles é de mulatos.



Apesar da presença desses sujeitos nos espetáculos, eles não eram considerados como atores, eram considerados objetos para composição cênica. Vale destacar que essas peças não eram brasileiras, eram importadas da Europa. De toda forma, a construção de uma teatralidade genuinamente brasileira não era garantia de que as peças, ou atividades artísticas teriam outra concepção, já que eram essas mesmas pessoas vindas do continente europeu que implantaram essas atividades em território brasileiro.

Ainda sobre a presença do negro no teatro, Mendes (1982) aponta que o escritor Tomás Antônio Gonzaga em uma de suas cartas coloca:

*Ordena-se também que nos teatros  
Os três mais belos dramas se estropiem  
Repetidos por bocas de mulatos.*

A presença dos negros nos espetáculos, como também nos aponta Mendes (1979, p.3), “se devia provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores”. Nesse sentido, usavam-se dos negros que eram sujeitos inferiorizados pelas classes da época. Lima (2010) também reforça essa questão ao dizer que

[...] até pouco mais de meados do século XVII, a prática da arte teatral era vista como uma atividade abjeta e por isso condenada pelos que zelavam pela moral e bons costumes da sociedade de então. Seja por essa ou por alguma outra razão que não podemos verificar, esse desprestígio acabou por determinar que a atividade teatral dessa época se transformasse, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto”. (LIMA, 2010, p. 24-25)

A marginalização do teatro nesse período vai de encontro da marginalização da população negra, que era responsável em sua maioria pelo fazer teatral.

Esse tipo de teatro é o que Evani Tavares (2010), trata como o teatro de presença negra, “mais relacionado às expressões literalmente, artísticas - feitas para serem vistas por um público -, de expressão negra, ou com sua participação”. Ela aponta que, nesta categoria, utiliza-se de elementos da cultura negra, mas que não há a centralidade do negro enquanto protagonista, ficando somente como atividade meramente artística. Tanto é que os negros se pintavam de branco, escondendo a sua negrura.

No século XVIII, conforme Evani Lima (2010), surgem várias companhias de teatro, dentre elas a do Padre Ventura, que se tornou conhecido no Rio de Janeiro, por montar clássicos como Molière e Voltaire. Suas peças eram caracterizadas por figurinos e artigos luxuosos. Manuel Luís também foi uma figura responsável pela criação de companhias que se tornaram permanentes, grande parte de seu elenco era composto por mulatos. Vale pontuar que tanto Padre Ventura quanto Manuel Luís eram mulatos, mas a identidade racial não significava a criação de um teatro fora da concepção branca. Outros atores negros e mulatos desse período são a atriz Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim.

A partir do século XIX, surgem novos grupos, agora com outro caráter organizativo, porém, permaneciam fortemente vinculados aos costumes europeus. É nesse período que são construídos os primeiros espaços teatrais que viriam a se estabelecer definitivamente no país, após um decreto de 1810, no contexto das mudanças acarretadas pela vinda da corte portuguesa para o Brasil. Esses palcos eram destinados em sua maioria para a apresentação de grupos estrangeiros. Então, após a liberação e reconhecimento do teatro no Brasil pelas classes dominantes, o negro desaparece do cenário teatral. Assim, quando precisavam de personagens negros em cenas, eles eram interpretados por atores brancos brochados de preto. Os negros no teatro não tinham participação enquanto atores.

Nos espetáculos, a imagem dos negros era completamente estereotipada: era o escravo, no caso das mulheres, a mulata sexualizada, o menino ignóbil, o moleque ocioso. A figuração das pessoas negras no teatro se fazia pelo mesmo viés escravista que vigia na sociedade, seguindo os parâmetros da classe dominante.

Era muito comum a estereotipação do negro por meio dos personagens. Essa inferiorização vinha com o uso de uma linguagem estropiada na forma, inculta, personagens preguiçosos, ingênuos e desprovidos de inteligência. Esses elementos estavam muito presentes nos espetáculos, reforçando e numa tentativa de justificar o sistema de dominação, por meio da inferiorização do negro.

A pessoa do negro aparecia ainda em algumas peças como figurante, ou exercendo qualquer função subalterna, irrelevante, não podendo ser considerada como personagem, posição que exige uma distensão no tempo e na ação dramática, para concretizar-se como tal. (MENDES, 1993, p.29)

A desvalorização dos negros vem desde o início da colonização, estabelecida pela escravidão, sendo uma ação violenta que se impõe na prática cotidiana, disseminando a ideologia de raça e concretizando-a nas ações práticas. Essa violência cotidiana foi responsável pela estrutura que hoje denominamos racismo.

A formação da sociedade brasileira é marcada por um sistema brutal, a escravização de negros e negras. Os negros durante o período escravagista foram transformados em mercadorias e produtos para atenderem o sistema mercantil, a fim de alavancar o desenvolvimento econômico do Brasil e do mundo. O tráfico de negros era um mercado rentável para o continente europeu, entre os séculos XVI e XIX o tráfico foi responsável pela desumanização de milhões de negros e negras, que foram desterritorializados de suas localidades. No Brasil, mesmo após a abolição da escravidão, a sociedade brasileira ainda permaneceu desigual, essas ações foram sendo naturalizadas no decorrer do tempo, formando a concepção de superioridade entre raças.

A abolição da escravatura brasileira ancorada em um sistema perverso não foi concretizada em sua plenitude, ao mesmo tempo em que é concebido o direito de ser livre, foram negadas as condições para exercer essa liberdade. As condições para que os proprietários aceitassem a abolição foram a não realização da reforma agrária e a definição de que a apropriação das terras só pudesse advir da compra; e a indenização pela perda do seu capital na forma dos sujeitos escravizados. Com isso o trabalho permaneceu fortemente marcado por desigualdades, ou seja, permaneceu semelhante ao trabalho escravo. No campo, as condições análogas à escravidão prosseguiram por muitas décadas e nas cidades a abolição foi o marco inicial da marginalização que permanece até hoje. Inclusive, no Rio de Janeiro, a formação das favelas pela ocupação dos morros tem início aí, na negação da cidadania à população liberta. Até hoje no sistema brasileiro há reflexos da abolição que não foi completamente efetivada, perpetuando as desigualdades, tanto na prática como no sistema ideológico. As tentativas de apagar a memória das barbáries praticadas contra os escravizados pelo Estado são exemplo disso. Assim, conforme Nunes(2006, *apud* COSTA, p. 84),

[...] o Estado apropria-se da História, controla e manipula o entendimento do processo histórico, confunde a noção de

temporalidade e impinge o esquecimento. Garante, assim, a continuidade do mesmo sistema sob nova e atual roupagem: sem escravos e, logo depois, sem rei. Para dominar, há que se tornar senhor da memória e do esquecimento.

Após a abolição as relações sociais não mudaram por completo, a condição do negro “liberto” permanece atravessada pela miséria e discriminação, as “humilhações vividas pelos afrodescendentes são reduzidas à culpa deles mesmos, por meio de uma manobra ideológica que transforma o que é da esfera das relações de poder em algo natural, inerente à raça”. (NUNES, 2006). A racialização entra como uma medida para continuarem existindo atividades e ações contra a população negra, alegando existir raças e a superioridade entre elas.

Essa visão foi fortemente defendida durante o período de abolição da escravidão, que ganhou espaço também no campo científico, destacado nos estudos do médico e escritor Raymundo Nina Rodrigues, considerado o fundador da antropologia criminal brasileira, que adotou uma perspectiva racista, que reflete muito sobre a formação da sociedade brasileira no pós abolição. Em seu livro *Os Africanos no Brasil* (1935), ele diz que a inferioridade do negro é indiscutível,

De fato, não é a realidade da inferioridade social dos negros que está em discussão. Ninguém se lembrou ainda de contestá-la. E tanto importaria contestar a própria evidência. Contendem, porém, os que a reputam inerente à constituição orgânica da raça e, por isso, definitiva e irreparável, com aqueles que a consideram transitória e remediável. Para os primeiros, a constituição orgânica do negro modelada pelo habitat físico e moral em que se desenvolveu, não comporta uma adaptação à civilização das raças superiores, produtos de meio físico e cultural diferente. Tratar-se-ia mesmo de uma incapacidade orgânica ou morfológica. (RODRIGUES, p. 289)

Esse inculcamento é responsável pela naturalização e reprodução de práticas racistas que se perpetuam.

O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem como fundamento a suposta existência de raças humanas e uma hierarquia entre elas, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2018).

A questão racial é resultado de ações concretas que permeiam as relações sociais. Dentro desse contexto, o teatro é permeado por essas relações

estabelecidas histórica e socialmente, sendo co-responsável pela marginalização do negro.

### **1.3 Nem pintado de branco**

A partir da metade do século XIX, a presença do negro no teatro começa a ganhar outra proporção, ou seja, começa a desaparecer de cena, nem mais pintar-se de branco seria o suficiente para garantir a sua presença no palco. Isso mostra que, sistematicamente, o ser negro e as suas atividades estavam relegadas à aquilo que era proibido, tampouco nas artes seria diferente. Quando se reconhece o teatro como expressão artística elevada, o negro não pode mais fazer o uso desse tipo de arte. Isso acontece com a chegada da corte portuguesa no Brasil, que reconhece e valoriza o teatro. Quando se tinha a possibilidade de o negro ser um sujeito central da atividade, já que eram esses sujeitos que em sua grande maioria a faziam, a sua presença torna-se escassa. A então construção da nacionalidade brasileira retira os sujeitos negros da atividade teatral.

A Independência das terras brasileiras foi um processo que não mudou radicalmente a forma que se construía essa sociedade. Conquistou-se a independência política, mas os modos de vida e o sistema de produção escravista permaneceram. Então, quando o negro surge como figura central, ele é desumanizado e lhe é retirado o direito de exercer a função de ator. E em cena a condição do ser escravizado permanece sendo reforçada.

O desaparecimento do negro dos palcos está ligado à ideia branca de formação da identidade brasileira, que deslegitima o ser negro. Na dramaturgia do teatro, começa a aparecer a figura do negro, mas não é representada por negros, e sim por brancos pintados de preto.

Esse negro a partir do olhar do branco era um sujeito completamente distorcido, sempre subalternizado, inferiorizado, destituído de qualquer valor.

Quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou. De modo geral, uma ínfima minoria de autores chegou a se desviar do padrão de tratamento dado ao negro em sua dramaturgia. A grande maioria se preocupou em, no máximo, retratar uma única realidade: a do ser condenado à condição de escravizado e desprovido de humanidade e individualidade. (LIMA, 2015, p. 98)

Ainda segundo Lima (2015, p. 98-99):

Essa visão limitada dos escritores de teatro não só restringiu o espaço de atuação dos artistas negros, mas também impingiu a todo povo negro, um estigma de “eterno escravo e subalterno” que perdurou mesmo depois de ter alcançado sua liberdade. A repetição de estereótipos, reforça-os e constrói imaginários que fortalecem ainda mais sua proliferação, e foi isso que se deu com muitas das distorções criadas por esses autores brancos, para representar o negro. De fato, ainda hoje, sem nenhum esforço, podemos sentir os ecos desse mal. Basta que atentemos, um pouco, para as obras produzidas e/ou endossadas por alguns escritores, tele dramaturgos, produtores e espectadores. Creio que não haverá dificuldade em encontrar alguns velhos estereótipos associados ao povo negro: o “bom escravo”, a “mucama”, o “preto velho”, a “tia Anastácia”, a “mulata faceira”, o “moleque irresponsável”.

Na arte teatral, a retratação sobre a escravização está presente em diferentes obras, por exemplo, nas peças teatrais de Martins Pena, considerado o dramaturgo introdutor da *comédia de costumes* no Brasil. Na peça *O Juiz de Paz na Roça* (1843), há a presença de negros, porém só como figurantes, cumprindo alguma ordem muito pontualmente. Esse tipo de dramaturgia, caracterizada pela representação secundária dos personagens negros, vinha muito ao encontro da representação dos costumes da monarquia da época. Na configuração dos personagens nota-se a secundarização dos personagens negros, mas de acordo com Carlos (2022) as suas peças estabeleciam um diálogo com a realidade da época, de modo que ele estava atento e crítico ao contexto brasileiro.

Na peça *O Juiz de Paz na Roça*, o Juiz de Paz era uma função promulgada pelo Código Criminal de 29 de novembro de 1832, como nos aponta Ana Paula Carlos (2022, p. 89). Essa lei “é figurada na peça como desdobramento prático na vida das personagens apresentadas. Deste modo, se constitui uma crítica a essa lei, e não apenas a ela, mas ao modo pelo qual se constituíram os ‘costumes’ brasileiros”. Considerando essa uma peça que faz tratativas sobre a pouca efetividade das leis e mecanismos de corrupção, ressaltando ainda que a forma como a lei é abordada na peça aponta a parcialidade desta, “a lei surge como garantia de poder dos já então poderosos e apresenta o juiz como mediador entre a constituição do estado e a divisão social” (CARLOS, 2022, p. 89). Ao tornar-se juiz, o personagem aproveita da condição de poder e abusa dos privilégios concedidos

contra os escravizados. Apesar dessa representação de cunho mais crítico, é importante explicitar que, “a escravização é lembrada, mas a participação da personagem de um escravizado não é grande na peça, pois não tem fala, apenas aparece trabalhando e é citado nas falas”. (CARLOS, 2022, p. 89)

Nessa peça é possível notar como o negro está inserido na composição das cenas teatrais durante esse período e que perdura durante muito tempo. O negro na peça não tem nome, tratado apenas como o “negro”, personagem sem identidade, sendo assim marginalizado pela ideia do espectador/leitor. Ainda conforme Carlos (2022), a relação estipulada com os negros escravizados é tida como uma relação com coisas e não como relações humanas, também representadas por suas individualidades.

#### **1.4 Teatro de Revistas**

No século XX, o teatro ganha novas proporções, essa mudança vem atrelada com o surgimento do cinema no país, que ganhou bastante destaque no país, ocasionando também a criação de mais espaços específicos para esses fins, principalmente nos grandes centros. Essa nova movimentação fez com que houvesse o esvaziamento do público que frequentava teatros. Com essa novidade, o teatro precisou se reinventar, passando então a ser influenciado pelo estilo dos musicais norte-americanos apresentados nas exibições de cinema (LIMA, 2010). Foi também influenciado pelo *vaudeville*, estilo de teatro francês que se popularizou na América do Norte e ganhou palco no Brasil. Esse gênero teatral consistia em uma junção de músicas e comédia, e tinha como principal foco o entretenimento do público. Essa nova configuração fez com que as platéias voltassem a ser ocupadas.

É também nesse contexto que surge o Teatro de Revista, “um estilo que possui um formato multifacetado, sendo um misto de teatro e música, que emprega a dança, a paródia, a caricatura, a comicidade e a pilhéria como recursos (BRAGA e GOMES, 2003 *apud* LIMA, 2010, p.31). É nessa fase que o teatro ganha novas configurações e uma forma mais brasileira de representação, que segundo João Roberto Faria (2012, p. 437 *apud* SOBRAL, 2016) em 1920, o Teatro de Revista “a encontrou e divulgou sua fórmula tipicamente brasileira, com música, dança e crítica social, já que, anteriormente, seguia os moldes das revistas francesas e

portuguesas”. Esse teatro fez tanto sucesso, por encenar aquilo que estava presente nas ruas, e por fazer o uso de uma linguagem fácil e compreensível, com cenas com muita música e com o ritmo de animação, tornando-se bastante aceito pela classe média do momento.

Depois do desaparecimento quase por completo dos negros dos palcos, no teatro de revista atores e atrizes negras começam a reaparecer em cena, porém ainda permanecem com os traços da estereotipação, assim, de acordo com Gomes (2003 *apud* LIMA, 2010, p. 32),

[...] a presença de artistas de ascendência negra em companhias de teatro de revista da época era bastante comum: havia belas e insinuantes dançarinas (as famosas “black girls”), que eram um atrativo à parte para a platéia masculina. Aliás, a dança, em suas muitas variantes, era também um campo fértil nos espetáculos de teatro de revista, “danças que se caracterizavam pela proximidade corporal ou a presença significativa de produtos culturais associados aos descendentes de africanos”.

Essa presença ainda estava marcada pela desprezível representação com que o negro era visto, o contexto em que o negro estava presente no decorrer da história do teatro brasileiro permanecia, inclusive ainda se tinha como prática o famoso *blackface*, ou seja, uma pessoa branca tingida de preto. Essa prática tem como fim a ricularização do negro para entreter o público em sua grande maioria branco e de classe média alta. A presença de sujeitos negros nesse período nos palcos não se deu por uma ação exclusivamente brasileira, mas porque na França já havia um movimento teatral em que a participação de personagens negras estava presente, como ressalta Gomes (2003, *apud* Lima, 2010, p.33): “a popularização de personagens e artistas negros durante esse período era conseqüência de uma ‘moda’, sucesso em França, de trazer em seus elencos integrantes negros”. Nesse sentido, a presença negra não significava uma mudança em como se tratava e era visto o negro na sociedade, estava muito mais ligada a estratégias comerciais da época, o que se estende ainda nos dias de hoje.

De acordo com Lima (2010) essa presença do negro nas cenas era como uma faca de dois gumes. Por um lado, a presença do negro em palco é uma forma de fortalecer os estereótipos do negro malandro, preguiçoso, da mulata sensual, e reforçando o funcionamento da mestiçagem brasileira. Por outro lado,



abre espaço para atuação do artista negro (ROSA, 2007). Nessa encruzilhada, algumas questões ainda ecoam: o que seria mais acertado: uma presença que contradiz o que se aspira, mas que ocupa espaço? Ou, nenhuma presença? Obviamente, não temos a ambição de responder a essa questão, apenas apresentar mais um complexo ponto dessa problemática referente ao negro no teatro. (LIMA, 2010, p.34)

Nesse momento, com a retomada dos negros em palco, começam a surgir outras manifestações e as companhias propriamente negras, dentre elas está a Companhia Negra de Revistas, que surge em 1926, criada pelo músico negro João Candido Ferreira, conhecido como De Chocolat e pelo empresário branco Jayme Silva. Em 1927, foi criada a Companhia Ba-Ta-Clan Negra, e em 1930 foi criada a Companhia Mulata Brasileira, ambas também fundadas pelo músico De Chocolat. Essas companhias foram pioneiras no teatro de fato negro no país.

Esse é um período em que as ruas começam a se encher. As manifestações culturais e artísticas começam a transbordar pelos espaços urbanos, resultado do processo das inovações tecnológicas, da industrialização e do crescimento do consumo de atividades culturais, atreladas à percepção de modernidade. A partir da abolição para a estruturação do período republicano, “os indivíduos saem do recato e discrição dos casarões coloniais e ganham as ruas, as praças, os cafés, os bares, os salões, os teatros, os cinemas, as agremiações recreativas” (PEREIRA, 2018, p. 22).

## **PARTE II - O TEATRO NEGRO ENGAJADO**

Nessa segunda parte do trabalho foi feita uma abordagem sobre a presença negra no teatro de forma engajada, que corresponde ao momento em que os negros deixam de ser apenas figurantes e passam a discutir a suas condições de classe, como a condição social e racial. Nesse sentido, analisamos duas peças, *Tudo Preto* da Companhia Negra de Revistas, que traz o negro para o teatro e faz uma apontamento sobre a questão de classe da população negra. Já a segunda peça analisada, *Sortilégio: mistério negro*, de Abdias do Nascimento, faz uma abordagem contundente sobre o racismo sofrido pelos negros.

## 2.1 A Companhia Negra de Revistas e a peça *Tudo Preto*

Em 1926, no Rio de Janeiro, em meio ao contexto de movimentação do Teatro de Revista, também conhecido como Teatro “Ligeiro”, surge a Companhia Negra de Revista, criada por João Cândido Ferreira, conhecido também como De Chocolat. Período ainda não muito distante da Abolição da Escravatura, o teatro permanecia fortemente carimbado pelo preconceito e práticas racistas em relação à atuação de negros e negras. Por onde passou a Companhia gerou repercussões, sofrendo ataques racistas pelo público e pela imprensa da época que a grosso modo esperava continuar assistindo um espetáculo “primitivo – exótico” (BARROS, 2005, p.i.).

O surgimento da Companhia Negra de Revista foi um marco para o debate sobre a presença e atuação dos negros no teatro, tendo em vista que essa já era uma atividade em que o negro se encontrava. Trazer a questão da representatividade negra, expondo a sua identidade étnica, incomodava a elite branca, que permanecia se alicerçando no conservadorismo em relação a ocupação de negros de espaços no centro da vida social. Isso não impedia a participação negra, mas queriam continuar vendo e colocando os negros em condições e papéis subalternos (JERMIN, 2019, p. 28).

Considera-se que a criação da Companhia foi um marco na história e início do “teatro negro” no Brasil. Apesar da grande importância, ela não conseguiu inovar o gênero, mas conseguiu assimilar, estilizar os elementos artísticos dessa atividade, sendo de extrema significância na valorização da cultura e identidade negra, tanto nacional, quanto internacionalmente. Assinalavam nos títulos de suas peças apresentadas a “marca da cor”: *Tudo preto*, *Preto e branco*, *Carvão Nacional*, *Na penumbra*, *Café torrado*. Além disso, era uma companhia composta quase toda por artistas negros, o que causava uma forte impressão na elite racista da época (BARROS, 2005, p. 25).

Durante a sua curta trajetória o grupo sofreu diversos ataques, sendo fortemente difamado pela imprensa, por exemplo. Os difamadores “enxergavam nas apresentações da Companhia apenas uma manifestação bárbara e incivilizada, uma imitação barata da cultura ‘branca’ de origem européia”. Todos esses discursos também colocavam em xeque a capacidade profissional da companhia, “mesmo

quando o público acorria em massa a seus espetáculos, com a intenção apenas de evitar que o ‘teatro negro’, que ela inaugurava, viesse a ocupar um lugar ao sol na divisão do trabalho do entretenimento”, o trabalho da companhia sofria grandes tentativas de deslegitimação (BARROS, 2005, p. 25).

No início do ano de 1926, quando começam a surgir burburinhos sobre a tentativa de De Chocolat de criar a Companhia Negra de Revista, o crítico do gênero de teatro, Mário Nunes, fez uma publicação no *Jornal do Brasil* sobre a criação do coletivo, em que dizia:

Precisam-se de negros e negras, para a organização de uma companhia teatral destinada a enfeitiçar o Rialto. Devem ser absolutamente retintos e não muito horrendos, idade entre 16 e 40 anos, sabendo ler, escrever e dançar. Procurar o Sr. Mário Nunes no “JB”. (BARROS, 2005)

De Chocolat, mesmo diante de todas as impressões negativas que eram vinculadas aos esforços para a criação de um teatro negro, consegue manter posição e seguir firme em sua decisão. Nesse cenário, havia grande desconfiança sobre a capacidade de os negros atuarem, o público e os meios de comunicação, mesmo os que de alguma forma contribuía com o desenvolver das atividades, seguiam munidos de preconceito. Tanto é que, em grande medida, a imagem da Companhia se vinculava a Jaime Silva, um cenógrafo branco, que trabalhava na criação do coletivo com João Cândido. Nesse sentido, criava-se uma concepção de que uma companhia formada por ele seria muito admirável. Mas quando se referiam aos negros, sempre havia dúvidas sobre a capacidade de criarem uma companhia.

A estreia da Companhia foi a revista *Tudo Preto*, escrita por De Chocolat. No início do ano de 1926 foram reunidos esforços para a criação do grupo, em julho do mesmo ano com a revista já definida e elenco composto, os esforços giravam em torno dos ensaios, já que em breve haveriam de se apresentar, em 31 de julho de 1926. Ainda nessa altura do campeonato persistiam as dúvidas sobre a competência dos artistas negros na construção dessa Companhia, que agora saíam dos papéis secundários e ocupavam-se dos papéis de protagonismo. Outro aspecto comum que ocorria eram comparações sobre o “teatro negro” que estava se criando no Brasil e a *Revue Nègre*. Havia uma expectativa de que houvesse uma replicação dessa revista parisiense, bem como comparações entres os artistas negros brasileiros e os norte-americanos que se apresentavam em Paris.

Outro aspecto estratégico dos jornais antes da estreia das peças era a realização de divulgação, com comentários sobre a produção a fim de garantir a venda de bilhetes e também uma forma de terem o que publicar nas colunas, garantindo assim uma lucratividade para ambas as partes, empresas de jornais e espaços para apresentações. Nesse sentido, dias antes da estreia de *Tudo Preto*, foi feita uma reportagem com Angelino Stamile, o dono do Rialto, teatro onde a Companhia se apresentou. Na entrevista, com a intenção de ganhar público, ele retoma uma fama negativa sobre o teatro de Rialto, tido como azarado, pois todos espetáculos que vinham sendo estreados no espaço resultaram em fracasso. Após falarem sobre a estreia da Companhia Negra de Revista, ao final da entrevista, de forma preconceituosa e racista contra o negro, ele diz que haveria de

“[...] atender um vendedor, um moço que parecia norte-americano, sobraçando um maço de catálogos ilustrados, que lhe vinha oferecer equipamentos para o teatro. Propunha instalar um aparelho em voga nos teatros americanos, “câmaras inodoriantes”, para a caixa do Rialto, para uso dos artistas da Companhia Negra de Revistas. Conclui o repórter que o vendedor “garantia que, por meio delas, nos Estados Unidos, tirava-se até a catinga das baratas...” (BARROS, 2005).

Com o intuito de garantir o sucesso da revista, e de alguma forma contrariar as ofensas espalhadas pela imprensa, a companhia engrandece o seu elenco: convidou uma artista internacional, Miss Mons, aumentou o número de coristas, e o já prestigiado músico Pixinguinha foi colocado como maestro da orquestra, para apresentação da revista *Tudo Preto*.

Um dia antes da estreia um colunista escreveu para o Jornal A Pátria, intitulada “Jaime Silva, o artista da cor e os seus artistas de cor...” e acompanhada por uma foto do grupo de coristas mais uma vez um texto depreciativo sobre os negros da companhia. Ainda nesse sentido, Barros (2005) ressalta que o uso de trocadilhos era um elemento comum do jornalismo do Rio. E sobre Jaime Silva, corriam comentários desfavoráveis e questionamentos, no sentido de que não ficaria bem para o cenógrafo português branco dirigir uma companhia de teatro formada por negros. Nessa coluna, De Chocolat não é mencionado, “é como se nas entrelinhas que a idéia não ficava mal para o caçonetista negro”, isto é, por ser negro não teria problema relacionar a Companhia formada por negros a De Chocolat.

Apesar da complexa divulgação sobre a estreia de *Tudo Preto*, havia uma grande expectativa no Rio pela apresentação da Companhia, acentuada pela novidade de surgimento do “teatro negro” no Brasil, mas a grande apreensão girava em torno do desafio da Companhia para reproduzir espetáculos parisienses. Como se não bastasse, a Companhia teve que lidar com outra grande questão, na véspera e no dia da estreia no Rio, havia outros grandes espetáculos estrangeiros que disputavam o público nesse período, dentre eles as revistas Ba-Ta-Clan, a Companhia Portuguesa de Revistas e Companhia Argentina de Revistas.

Após a estreia, o crítico de teatro Mário Nunes, escreve que o público que foi com a intenção de assistir e se divertir com algo grotesco e ridículo,

enganou-se: assistiu a espetáculo normal deveras interessante, interpretação correta, ditos de espírito de *comperage*, números de canto e dança, bem executados e marcados, e até mesmo, revelação de pendores artísticos, que deixaram a melhor das impressões. (*apud* BARROS, 2005, p.i.)

E sobre a competência dos artistas negros e as expectativas e dúvidas que foram criadas, o mesmo crítico escreve:

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. Se houve quem fosse, ontem, ao Rialto, pensando que ia ter larga oportunidade de chacotear, muito outro terá sido o ânimo com que saiu. É essa uma iniciativa curiosa que merece aplausos. (*apud* BARROS, 2005, p.i.)

Nesse mesmo sentido, outro crítico, Osvaldo Quintiliano, pontua que “toda gente duvidava do êxito da empreitada”, no entanto, é um “espetáculo curioso e interessante, tendo o público premiado com aplausos o esforço dos organizadores e os intérpretes”. Lincoln de Souza também escreveu que achou que a companhia havia ultrapassado toda a expectativa, mas que era preciso levar em conta a “inexperiência em coisas de teatro dos elementos que nela atuaram”, mas que tinham saído admiravelmente (*apud* BARROS, 2005, p.i.).

Mesmo diante dos discursos racistas, a Companhia fez bastante sucesso no Rio, em suas apresentações contou com plateias cheias. *Tudo Preto*, peça de autoria de De Chocolat, trouxe para os palcos temas como o desejo de ascensão

social dos negros, elementos sobre a constituição da identidade nacional naquele período e, ainda em meio a controvérsias, a questão de raça. Ainda, segundo Pereira (2018, p.151),

*Tudo Preto*, não só constrói uma narrativa em conexão com estruturas discursivas do projeto civilizatório em voga, no que diz respeito à mestiçagem, como articula uma dramaturgia na qual o moderno cosmopolita e o típico exótico não devem ser vistos como contraditórios, mas, sim, como a expressão particular da modernidade, no contexto brasileiro de formação de uma cultura de massas.

O elenco de *Tudo Preto* tinha como integrantes Jandira Aimoré, Dalva Spindola, Soledade Moreira, Guilherme Flores, Belisário Viana, Vicente Fróis, Waldemar Palmier e Domingos de Sousa (Mingote) e vinte black-girls, além dos músicos Pixinguinha, Sebastião Cirino, Bonfiglio de Oliveira, Trio Martins (músicos infantis, Alfredo, Roberto e Marta), dentre outros artistas, bem como o Cenógrafo Jaime Silva e De Chocolat, atuando como ator, dançarino, cançonetista e Compèr (PEREIRA, 2018, p.151).

Em *Tudo Preto*, a primeira cena denominada "Para Frente", traz uma abordagem sobre os trabalhadores domésticos, ou serviçais, como eram tratados.

### **1º quadro - Cortina – PARA FRENTE - Coro dos serviçais**

Todos com vestidos pretos, avental, e adornos braços, representado serviçais domésticos. Os homens vestidos como cozinheiros trazendo cada um nas mão utensílios de cozinha, panelas, frigideiras, etc, etc e as mulheres espanadores, etc.

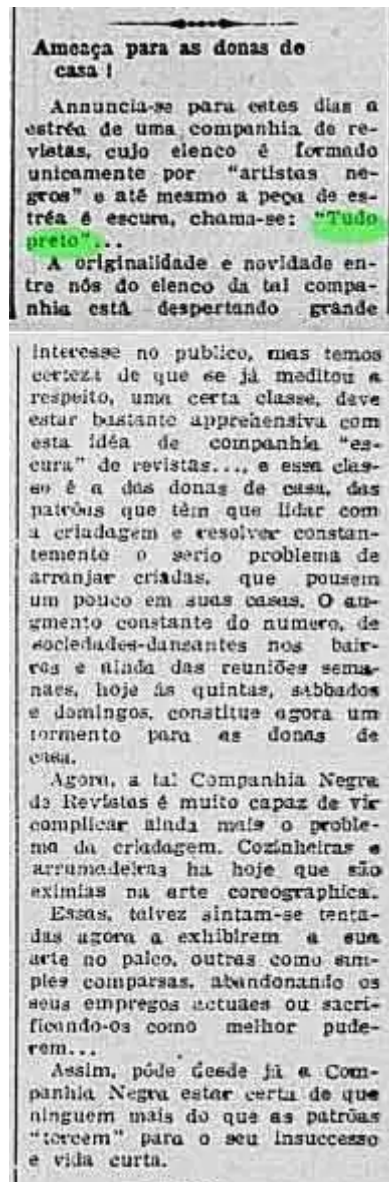
#### **Coro**

Deixamos as patroas  
 Artistas boas  
 Vamos ser  
 Cheias de alacridade  
 E com vontade  
 De vencer  
 Seremos as estrelas  
 Chiques e belas  
 A dominar  
 Mostrando que a raça  
 Possui a graça  
 De encantar.

Nesse primeiro ato, os atores entram em cena trajados de trabalhadores domésticos e carregando utensílios de cozinha. E em coro cantam “Coro dos Serviçais”, que narra o desejo dos homens e mulheres a deixarem as casas das patroas. Formalmente a escravidão no Brasil foi de 1500 a 1888, quando há a “abolição”, mas não interrompida de forma integral, muitas atividades permanecem com traços do regime colonial escravista. Sendo que, muitas atividades exercidas pelos negros e negras permaneceram precarizadas, e socialmente eram obrigados a continuarem exercendo as atividades de servir, dentre essas atividades, está o trabalho doméstico. Com a mudança secular, os negros e negras vão de escravizados a serviçais, persistindo assim as desigualdades. Na passagem “Deixamos as patroas”, aponta o desejo de os negros saírem da condição servil do trabalho doméstico para ocuparem outras atividades, e deixando finalmente para trás o trabalho nas cozinhas das “patroas”. O desejo agora era de se tornarem “estrelas”, e traçarem suas próprias trajetórias .

Nesse primeiro ato, sendo o mais crítico, faz uma tratativa sobre a questão de classe da população negra, que vinha se arrastando do pós abolição, onde as condições de trabalho eram precárias e reduzidas aos trabalhos de manuais e domésticos, o que não permitia a ascensão social desses sujeitos.

Abrindo parentese, um aspecto que pode ser observado nesse contexto é a questão de gênero, visto que, quando refere-se ao trabalho doméstico, a “patroa”, é quem está preocupada com a crescente ocupação dos negros e negras nos teatros. Como podemos notar na publicação no Jornal do Brasil em 31 de julho de 1926, p.5.:



Fonte: Cabaré Incoerente

**"Ameaça para as donas de casa!"**

*"Anuncia-se para estes dias a estreia de uma companhia de revistas, cujo elenco é formado unicamente por "artistas negros", e até mesmo a peça de estreia é escura, chama-se: "Tudo preto"...*

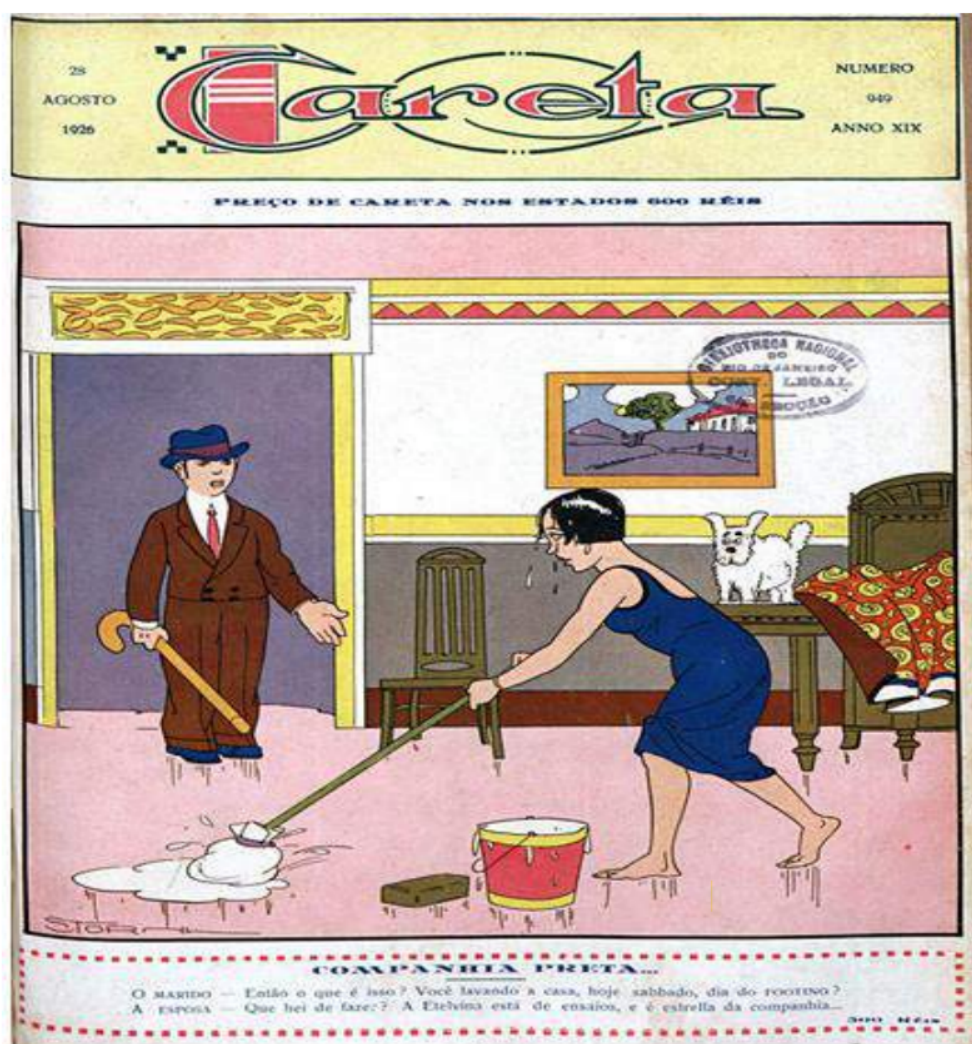
*A originalidade e novidade entre nós do elenco da tal companhia está despertando grande interesse no público, mas temos certeza de que se já meditou a respeito, uma certa classe, deve estar bastante apreensiva com esta ideia e companhia "escura" de revistas... e esta classe é a das donas de casa, das patroas que têm que lidar com a criadagem e resolver constantemente o sério problema de arranjar criadas que pousem um pouco em suas casas. O aumento constante do número de sociedades-danças e ainda das reuniões semanais, hoje às quintas, sábados e domingos, constitui agora um tormento para as donas de casa.*

*Agora, a tal "Companhia Negra de Revistas" é muito capaz de vir complicar ainda mais o problema da criadagem. Cozinheiras e arrumadeiras há hoje que são extintas na área coreográfica. Essas, talvez sintam-se tentadas agora a exhibirem a sua arte no palco, outras como simples comparsas, abandonando seus empregos atuais ou sacrificando-os como melhor puderem...*

*Assim, pode desde já a Companhia Negra estar certa de que ninguém mais do que as patroas "torcem" para o seu insucesso e vida curta." (CABARÉ INCOERENTE).*



Nesse outro recorte (PEREIRA, 2018, p.153), reforça-se a ideia de trabalho doméstico como atividade da mulher.



Fonte: PEREIRA, 2018, p. 153)

*“O marido: Então o que é isso? Você lavando a casa hoje, sábado dia do Footing? Esposa: O que hei de fazer? A Etelvina está de ensaios e é a estrela da companhia...”. Careta, 28 ago.1926. (PEREIRA, 2018, p. 153)*

Nesse quadro fica explícito que o trabalho doméstico recai sobre a mulher em geral, já o patrão, sujeito branco, não se insere nessa atividade. Mas é importante salientar que nessa escala de desigualdades os negros e negras são os mais oprimidos, sendo as mulheres negras as mais afetadas. Já que historicamente o trabalho doméstico foi se estabelecendo como lugar da mulher negra e pobre.

Entretanto, o ponto focal da passagem da cena trata a condição dos negros em geral, sem distinção de gênero. Nesse sentido, conforme Pereira, sobre o “Coro dos Serviçais” (2018, p.152),

Poder-se-ia ainda entender essa cena como uma tentativa, mesmo tímida e moderada, se não de desconstruir radicalmente a imagem de afrobrasileiros como serviçais, pelo menos de apontar para a ideia de que o negro estava movimentando-se para ocupar espaços sociais distintos daqueles estabelecidos pela elite dominante. A própria peça e sua realização era um marco de “afirmação da raça”.

Apesar da timidez em tratar sobre a cultura e identidade negra, *Tudo Preto* foi uma peça de singular importância no seu tempo histórico na formação e participação negra no teatro, discutindo temas de grande relevância, sobre a questão de raça e também de classe.

No diálogo que segue após o “Coro dos Serviçais”, aparecem os personagens *Patrício* e *Benedito*, que após assistirem a cena, começam a dialogar sobre a formação de uma Companhia Negra:

Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentar-se do modo mais elegantemente possível:

**Patrício** (olhando para o lado que saiu o coro)

Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça ... Só devemos aceitar elementos pretos!

**Benedito** (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro)  
Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas.

**Patrício**

Disso sei eu. Os patrões é que não estão muito contentes ...

**Benedito**

Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?

**Patrício**

Justamente! E dizem que não tem um único elemento que não seja preto!

**Benedito**

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

**Patrício**

Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta!

**Benedito** (rindo)

Será então a Via-Láctea Beneditina! Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

**Patrício**

A Light? Como assim?

**Benedito**

Oh! Trouxa! Então não vês que se organizarmos nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?

**Patrício**

Mas falemos sério, ora bolas! O preto hoje, meu velho, tem sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes Nações, até na América do Norte! Estamos progredindo...

**Benedito**

Até já somos empresa risos!

**Patrício**

Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de boxe, e se ainda não entramos para a Liga das Nações....

**Benedito**

É porque as cousas por lá andam bem pretas!

Reparem que nesse diálogo existe uma alternância, ora há o enaltecimento da raça e o desejo de se construir um companhia formada por negros, “*Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta*”. Ora o diálogo permanece marcado pela estereotipação dos negros, por exemplo, quando *Benedito* diz que a “*Light*” irá ficar contente com a criação da companhia. A “*Light*” é uma companhia de distribuição de energia do Rio de Janeiro e São Paulo, “*Então não vês que se organizarmos nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla?*”. Quando ele diz iluminação dupla, significa que, como a companhia seria composta completamente por negros, necessitaria de mais iluminação. Permanece assim a depreciação dos negros.

**Patrício**

E seria uma desmoralização para nós se África se misturasse com a Europa, ficaria malhada como zebra! É facto!

**Benedito**

E depois aquilo é uma Liga que não liga... é, o preto deve impor-se. O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...

No trecho, continuando o diálogo, ao mesmo tempo em que ele diz que os negros devem impor-se, *Benedito* diz que “*O preto é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora*”. Isso explicita a ideia de que o negro devia se impor pelo fato de estar na “moda”, isso provavelmente se dê pelo fato da incidência de artistas negros no teatro da época,

de alguma forma sendo “prestigiados” pela elite branca que comparecia aos teatros. Outro ponto, quando ele refere o *“branco despido de preconceito”*, omite o conflito racial existente entre os negros e brancos, dando uma “amortecida” no racismo, criando a ideia de uma democracia racial. Entretanto, segundo Pereira 2018 (p. 156), é possível notar algumas distinções: “ainda que entremeada de piadas, a ênfase está na possibilidade de uma convivência racial pacífica, mas numa visão de convivência pacífica entre iguais, e não uma dádiva dos brancos”. Mas durante toda a peça, o diálogo entre os personagens permanece estruturado na alternância entre a estereotipação e o elogio à raça.

Outro elemento em questão na peça é a concepção de imitação ou reprodução, pontuada no diálogo entre Patrício e Benedito:

**Patrício**

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

**Benedito**

Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate! Tudo em nós será original!

**Patrício**

E onde vamos buscar originalidades?

**Benedito**

No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas!

**2º Quadro - Fantasia PALHOÇAS ESTILIZADAS**

Cenários representando palhoças estilizadas segundo a fantasia do cenógrafo

**Baiana** (entrando desengonçada)

Sou baianinha faceira  
Toda dengosa e gentil  
Das mulheres a primeira  
Nesta terra do Brasil  
Tenho um certo requebrado  
E um quadril ondulante.  
Que faz ficar apaixonado  
Qualquer tipo elegante.

E que candongas  
No calcanhar  
As “mossorongas”  
A saltitar  
Eu sou bonitinha  
Como ninguém  
Com a chinelinha  
Na ponta do pé.

[...]

Nessa abordagem, a Bahia aparece como local precursor da originalidade brasileira, visto que os avós, quando vieram da África, “construíram as primeiras palhoças na Bahia”, ademais, foi dali que “saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras”. Assim, a Bahia é colocada como local que diferenciaria as revistas brasileiras do trabalho das revistas negras francesas. Ainda, conforme Pereira (2018, p.167),

[...] do quadro “palhoças”, acompanhado do qualitativo “estilizadas”(que significa dar uma forma estética diferente do original), são elementos que associam símbolos da tradição brasileira - a Bahia, a baiana e seus costumes - à ancestralidade africana - a vovó africana, bem como elementos da modernidade.

Os negros desde a Abolição vinham disputando espaço no debate sobre a formação da identidade nacional. Essa identidade tratada na peça estava sendo construída com base nas origens e ancestralidade africana, mas ao mesmo tempo essa reivindicação tinha como linha política o reconhecimento do negro enquanto cidadão integral do país (PEREIRA, 2018, p. 167).

Em *Tudo Preto*, permanece forte a estereotipação do corpo feminino negro, o da mulata hipersexualizada. Esse corpo é visto como um produto que tem como objetivo satisfazer os desejos sexuais masculinos. É notório como, mesmo ganhando espaços no teatro, a representação da mulher ainda é inferiorizada. A concepção da mulata serve como base para a objetificação do corpo das mulheres negras, tornando-as símbolo da sexualidade. Sobre uma discussão profunda sobre essas construções racistas e sexistas, a peça *Tudo Preto* não se desvinculou, permanecendo com estereótipos, sobretudo com a mulher negra.

É significativo evidenciar que os dois personagens, Benedito e Patrício eram negros, e representavam dois tipos de negros no país. Um era Benedito, que era baiano, carregava consigo aspectos regionais da cultura baiana, que tinha fortes traços da cultura africana, mas que criava ali uma cultura própria e genuinamente brasileira. Já Patrício, um negro paulista, fica caracterizado quase como um negro estrangeiro por viver em São Paulo, influenciado pelas “romanzas amacarronadas”, e acaba então por desconhecer o que seria a cultura negra brasileira, passando a impressão de que estava conhecendo essa parte na conversa com Benedito.

**Patrício** (depois da música, entusiasmado)

Sim senhor! Não conhecia essa preciosidade! Também, nascido e criado em São Paulo!

**Benedito**

Pudera! Vivendo quase no meio estrangeiro, não tiveste tempo nem ocasião de conhecer o que devias... Dessas palhoças têm saído até doutores. Agora verás a modinha brasileira, a nossa alma, a sensibilidade da nossa raça!

Essa ambiguidade entre os personagens provavelmente se dava pela construção de uma identidade nacional mestiça baseada em aspectos de origens regionais. Mas é importante compreender que essa identidade negra brasileira não tinha como reduto a Bahia em si, já que a mesma podia ser compreendida como resultado de deslocamentos espaciais.

No tocante a identidade regional paulista, acaba por marginalizar a identidade afrobrasileira, e é responsável pelo embranquecimento, escanteando os negros da então formação da nação brasileira.

Diante do exposto, fica nítido o esforço da Companhia Negra de Revistas de criar um teatro com “gente da raça”, apesar de não inovar radicalmente o teatro de revistas, houve uma busca de referenciais próprios da cultura afro-brasileira, visionando a possibilidade da construção de uma identidade nacional, a mestiça. Essa não inovação está ligada à dinâmica do teatro de revista, que tinha como objetivo satisfazer o maior número de espectadores. Outro aspecto é que os espetáculos não eram acessíveis para todos os públicos, e sim para aqueles com poder aquisitivo maior. E como a grande maioria dos negros não tinham esse poder, não podiam comprar os bilhetes, devido aos altos preços. Assim, a peça era um produto a ser vendido, o qual nem todos podiam comprar.

A Companhia Negra de Revistas teve um ano de existência, e durante esse ano foi bastante consistente, realizando 400 apresentações em seis estados e cerca de 30 cidades brasileiras. O pouco tempo de existência não era algo estranho para o período, já que a maioria dos grupos de teatro diluíam-se durante esse intervalo de tempo. Segundo Barros (2005, p. 230), a companhia cumpriu seu ciclo “natural” de vida, essa dissolução breve se dava provavelmente à medida que o público estava saturado, devido a pouca inovação. E também havia um grande número de revistas com artistas negros que estavam disputando público espectador nesse mesmo momento.

Ainda segundo Barros (2005, p. 230), outro fator que ocasionou a dissolução da Companhia foi a falta de dinheiro e também o preconceito de “raça” e de culturas. Sendo esse preconceito que, “se não chegou a alterar essencialmente o estado de óbito da Companhia Negra, serviu, todavia, para lhe aplicar o golpe de misericórdia”.

## 2.2 Teatro Experimental do Negro

Em 1942, um grupo denominado Santa Hermandad Orquídea, composto por argentinos e brasileiros, dentre eles Abdias do Nascimento, faz viagens pela América do Sul. Em uma passagem pelo Peru, no Teatro Municipal de Lima, capital do país, Abdias assiste ao espetáculo *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill, no qual o personagem principal, um negro, é interpretado por um ator branco brochado de preto, essa era uma prática normalizada nos espetáculos teatrais, essa prática também era conhecida como *blackface*.

Podemos assim compreender a existência da negação, estereotipação e invisibilização do negro enquanto sujeito artísticos nas artes cênicas, operado pelo racismo, que age como forma “de subtração da humanidade do negro, inferiorizando-o enquanto ser humano, considerando-o menos dotado de elementos inerentes a uma definição comum de humanidade tais como a história, as artes, educação, a economia, e a política” (ROCHA, p. 79, 2016).

Assistir a peça em Lima foi o bastante para que Abdias do Nascimento propusesse alguma coisa para discutir e colocar o negro também no protagonismo do teatro brasileiro. Era preciso idealizar e construir um teatro que refletisse sobre os valores do povo negro brasileiro, como também era preciso, em caráter de denúncia, expor a dramaturgia portuguesa, “que reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática” (NASCIMENTO, 2003).

Quando Abdias do Nascimento retorna para o Brasil em 1943, após as viagens com o grupo Santa Hermandad Orquídea, é preso. A causa da prisão foi uma briga por motivação racial em que se envolveu quando serviu o exército brasileiro. Ele ficou preso no Carandiru, e lá fundou o Teatro do Sentenciado, o grupo era formado pelos próprios presos, as peças também eram produzidas por

eles. Nesse período, Nascimento escreveu a peça “Zé Bacoco”, que tratava do tempo em que esteve no exército, a peça “Submundo”, retratando o cotidiano no presídio, e o texto “Zé Capetinha”, que abordava a questão racial no Brasil (ROCHA, 2016).

Após a saída da prisão, em 1944, instigado pelo absurdo que presenciou em Lima, no Peru, e inquieto pela condição dos negros em seu país, vê a urgente necessidade de criação de um movimento que se contrapunha ao teatro brasileiro eurocêntrico. Nesse contexto, é criado o Teatro Experimental do Negro (TEN), por Abdias do Nascimento juntamente com Ruth de Souza, Lea Garcia, Agnaldo de Oliveira, Claudiano Filho e Arlinda Serafim. O grupo tinha como objetivo desenvolver um teatro que trouxesse o negro para a dramaturgia brasileira, por meio da cultura, educação, arte, e afirmação da identidade negra. E resgatar no Brasil

os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. (NASCIMENTO, 2003, p.2)

Propor uma nova forma de teatro não foi importante somente para a dramaturgia, foi um ato essencial para discussão e valorização da identidade negra. Essa discussão deveria ser feita em todos os âmbitos, sendo a educação artística um mecanismo importante para a desconstrução dos estereótipos responsáveis pela inferiorização do povo afrobrasileiro.

Assim, nasce o Teatro Experimental do Negro (TEN), formado por trabalhadores de diferentes frentes: domésticas, operários, favelados sem profissão definida e funcionários públicos. A primeira tarefa do TEN era alfabetizar os seus primeiros participantes, por meio de uma formação educacional crítica e reflexiva. Era necessário problematizar na formação a condição do negro na sociedade que durante séculos se edificava através do racismo e tentava esconder tal escrupulosidade através da instalação da crença da existência de democracia racial no Brasil. Possibilitar uma formação crítica para assim criar “um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito das histórias que representasse” (NASCIMENTO, 2004, p. 211). Então, cerca de seiscentas pessoas se inscreveram para o curso de



alfabetização. A alfabetização é um marco importante para a formação do TEN, pois possibilitou o contato com peças de diferentes contextos, tanto produção própria do grupo, quanto acesso a narrativas de outros grupos, como foi o caso da primeira peça montada pelo TEN, não por acaso, *O Imperador Jones*. Essa peça foi apresentada em 08 de maio de 1945, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, estreando assim, o Teatro Experimental do Negro.

Para a apresentação desta primeira peça foram necessários 6 meses de preparação, entre aulas teóricas e aulas práticas. Sobre a escolha da peça, essa opção também se deu pela falta de texto brasileiros que retratasse a condição real do negro, as peças no país quase como regra, representavam o negro de forma estereotipada. Ainda sobre a seleção da peça *O Imperador Jones*, Rocha (2016, p. 84), aponta,

A escolha desta peça para a estreia pode estar relacionada não apenas ao fato de tratar-se de uma obra com negros nos papéis principais (e um elenco predominantemente negro), mas também ao fato de o autor da obra, Eugene O'Neill, ser renomado dramaturgo estadunidense, ganhador do Premio Nobel de Literatura em 1936. Montar a peça de um autor reconhecido internacionalmente, feita para atores negros atuarem ajudaria o grupo a legitimar sua proposta de ter negros atuando em peças feitas para eles (e com o tempo atuar em peças feitas por eles mesmos). O TEN foi a primeira companhia de teatro a encenar peças de O'Neill no Brasil. Há controvérsias em torno desta peça de O'Neill quanto à sua eficácia em representar o negro livre de estereótipos raciais, porém, trata-se de um trabalho onde o ator negro pode expressar sua arte dramática em papéis diferentes daqueles que lhes eram atribuídos na Comédia de Costumes e no Teatro de Revista, onde o negro era retratado em papéis exacerbadamente cômicos, eróticos (neste caso as mulheres negras), em personagens de pouca expressão dramática.

Para além da peça *O Imperador Jones*, foram apresentadas outras peças de O'Neill, como: *Todos os filhos de Deus têm asas*, *Moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz*.

Somente em 1947, o TEN tem em mãos uma primeira peça feita para o grupo, *O filho pródigo*, um drama poético escrito por Lúcio Cardoso. A obra foi interpretada por Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, José Maria Monteiro, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa e Roney da Silva, e foi apresentada em 05 de dezembro de 1947. Logo depois foi apresentada outra peça, *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro, em 23 de dezembro de 1948 e, em 27 de março de 1949, foi estreada a

peça *Filhos de Santo*, de José de Moraes Pinho. Além dessas, o TEN contou com peças de autoria do próprio Abdias, como *Rapsódia Negra* escrita em 1950 e *Sortilégio: mistério negro*, escrita em 1951.

Em um país onde se tenta esconder e velar a discriminação racial e o racismo, com o mito da “democracia racial”, o TEN foi importantíssimo para discussão sobre o negro nas artes cênicas na sociedade brasileira, buscando superar a imagem estereotipada do negro e denunciando o racismo. Para Abdias (2003, p. 3) o grupo deveria intervir com urgência em duas frentes, por um lado promover a denúncia dos equívocos e da alienação dos estudos afro-brasileiros, por outro lado fazer com que o negro tomasse consciência sobre a situação objetiva em que estava inserido.

### **2.2.1 *Sortilégio: mistério negro***

A peça *Sortilégio: mistério negro*, de Abdias do Nascimento, foi escrita em 1951, mas não foi apresentada nesse período, pois foi alvo de censura, sob alegação que o texto tinha a “intenção clara e insofismável de criar um clima de hostilidade, entre pretos e brancos, instigando ódio de raça, fenômeno esse felizmente desconhecido no Brasil”<sup>1</sup>. Então, só foi ao palco em 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O Brasil, teve sua história marcada pelas desigualdades de cunho racial, e a censura foi só mais umas das atrocidades cometidas contra os negros, mas ao mesmo tempo se justifica que não existe essa desigualdade, que fora alimentada pela ideia de uma harmonia ou democracia que nunca existiu entre brancos e negros. Tanto é, que o espaço artístico sempre foi negado aos negros, e no teatro como já vimos, o negro só tinha espaço quando o teatro era marginalizado.

---

<sup>1</sup> Peça e Processo: Abdias Nascimento, *Sortilégio (Mistério Negro)*, 1951. Prontuário do Departamento de Investigações, Divisão de Diversões Públicas, Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública, DDP n. 3137, Arquivo Miroel Silveira/ECA/USP, apud Eliane de Souza Almeida, “Sortilégio (Mistério Negro), de Abdias Nascimento: O Teatro Experimental do Negro e a Censura”, em Cristina Costa (org.), *Leituras e Releituras: Sete Peças Vetadas Pela Censura Lidas e Analisadas na Atualidade*, São Paulo: Palavra Aberta, 2017, p. 119.

*Sortilégio* conta uma história de uma relação interracial, onde o personagem principal Dr. Emmanuel, negro formado em Direito, se relaciona com Efigênia, uma mulher negra, e com Margarida, uma mulher branca. O mistério de *Sortilégio*, “tem seu nervo vital nas relações raciais brasileiras e no choque entre a cultura e identidade de origem africana e aquela da sociedade eurocentrista”; além disso, a dramaturgia da peça “propõe uma estética afrocentrada como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro” (NASCIMENTO, 2004, p. 219).

Segundo Leda Martins (1995, p.104), trata-se de uma peça cujo próprio nome define o conteúdo subjetivo intencionado por Abdias:

O texto, no subtítulo, define-se como mistério negro. Esse epíteto oferece, de imediato, algumas conotações. O termo mistério evoca o culto das divindades ancestrais, sejam elas cristãs, ou outras, assim, como remete, ainda, a uma modalidade teatral medieval, os Mistérios, em cuja tessitura se evidenciava o uso híbrido de canções, coros, recursos sonoros e plásticos variados. O adjetivo negro torna-se, neste caso, um sinal que aponta uma dupla referência: a mística, firmada pelas divindades e mistérios dos ritos afro-brasileiros, e a estética, vinculada ao gênero teatral da Idade Média e ao teatro ritual africano.

A peça foi estreada em 21 de agosto de 1957 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Leo Jusi, com cenário de Enrico Bianco, música litúrgica de Abigail Moura (regente da Orquestra Afro-Brasileira), figurino e máscaras de Omulu de Júlia Van Rogger (pintora francesa), danças e rituais de Ítalo de Oliveira e imagens de ídolos africanos (exus) de Cláudio Moura (NASCIMENTO, 1961, p.162). *Sortilégio* foi a última peça apresentada pelo Teatro Experimental do Negro.

Dos personagens da peça, estão as três Filhas de Santo (coro de negras), que conduzem o destino e trazem recordações sobre a vida de Emanuel. O Emanuel, homem negro formado em Direito. Efigênia, mulher negra, prostituta. Margarida, mulher branca, casada com Emanuel. Teoria das laôs, noviças de Iemanjá, orixá do mar. Teoria dos Omolus, “Cavalos” de Omolu, orixá das enfermidades e da saúde, da vida e da morte. Orixá, espírito das divindades.

A peça se desenrola em uma noite, véspera de Ano Novo. Emanuel, um homem negro, que tem uma longa trajetória de vida, muito conturbada, durante sua vida foi preso várias vezes, simplesmente pelo fato de ser negro. Ainda na

infância, ele já sofria os impactos da sociedade racista brasileira, a escola também já era palco da proliferação de desigualdades raciais, essas que os negros enfrentam.

EMANUEL - [...] Eu menino... na escola... Os colegas me vaiando...  
 VOZES INFANTIS (crescendo, até gritar): Ti...ção ti...ção  
 EMANUEL (imóvel) - Fugo... me perseguiram... eram maus... Me atiraram pedras...  
 VOZES INFANTIS (decrecendo até murmurar): Ti...ção ti...ção ti...ção ti...ção ti...ção ti...ção ti...ção ti...ção... (NASCIMENTO, 1961, p.170)

Diante das condições estarrecedoras enfrentadas pelos negros, Emanuel se vê forçado a ascender socialmente, com isso estuda e forma-se em Direito, rejeita e nega sua cultura, sua ancestralidade e religião, para viver no mundo dos brancos.

EMANUEL - [...] Eu, o doutor Emanuel, negro, formado, que fez a primeira comunhão em criança. Mamãe rezava... me ensinava o catecismo. (NASCIMENTO, 1961, p.169)

Nota-se que Emanuel, na negação de sua religião, que já vinha sendo construída desde a sua infância, estava de fato inserido no mundo embranquecido, que é responsável pela invisibilização da ancestralidade do povo negro, que faz com que as origens sejam perdidas e a cultura seja diluída. Veja que Emanuel não representa uma mera reprodução da realidade que ele está inserido, a sua atuação entra com um caráter reflexivo, crítico e de denúncia sobre essa realidade, como pretendemos mostrar no texto.

O protagonista casa-se com uma mulher branca, a fim de negar sua raça, mas na verdade o seu verdadeiro amor era Efigênia, uma mulher negra, com quem se envolveu antes de se casar com Margarida. Esse paradigma, vivido por Emanuel, se dá pela necessidade de sobreviver no universo dos brancos, torna-se advogado, casa com uma branca, então ele se “embranquece metaforicamente, abandona e despreza os ritos do candomblé, a ex-namorada negra e todos os mitemas de seu grupo racial” (MARTINS, 1995, p.105).

E ainda, segundo Boal (apud MARTINS, 1995), Emanuel colocou uma máscara que não tinha a forma do seu rosto, essa adequação às atitudes dos brancos fez com que ele negasse a si mesmo. No drama, “o jogo dialético encenado entre a brancura compulsória e a negrura reprimida, mascarar-se de branco é

impulso e efeito de uma ostensiva coerção e de um investimento social e psicológico” (MARTINS, 1995, p. 105).

A peça tem início com a fuga de Emanuel para um morro, e fica claro que ele está fugindo da polícia. O crime que ele cometeu, e as razões para tal, em princípio, não ficam claros, mas ao longo da peça vamos descobrir que ele matou Margarida. No morro ele se depara com um ritual do candomblé, que já estava preparado para a purificação dele, conduzido por três Filhas de Santo. Essas farão com que seja tomado por várias recordações, que darão elementos para a dramaturgia.

EMANUEL - Desta vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Preso por quê? O carro não pode regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça com socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar. *(volta-se para continuar a fuga)* Deve haver um jeito de escapulir. *(o Orixá desce do segundo para o primeiro plano e desaparece magicamente no tronco da gameleira)* Jesus! Que é isso? Assombração? *(aproxima-se do tronco; vê o despacho; toca medrosamente com a ponta do pé)* Ah, é um despacho. Até galo preto. Então é para Exu. Quanta porcaria. *(observa o pegí)* Aquilo é o pegí... *(volta-se para a grande árvore)*... a gameleira sagrada. O terreiro deve estar por aí. *(preocupado)* Mas... como foi que vim parar neste lugar? Isto aqui é perigoso. Que imprudência. A polícia costuma dar batidas nos “terreiros”. Prendem tambores sagrados, filhas e pais de santo...

De encontro com o ritual, Emanuel mostra-se logo presa do preconceito criado pelo embranquecimento que ele carrega:

EMANUEL - É por isso que essa negrada não vai para a frente. Tantos séculos no meio da civilização... e o que adiantou? Ainda acreditando em macumba... evocando deuses selvagens... Deuses?! Por acaso serão deuses essa coisa que baixa nesses negros boçais? Deuses essa histeria que come... bebe.. dança... Até o amor eles fazem no candomblé. Deuses! Quanta ignorância. *(sorrindo)* Engraçado: eles são devotos igualmente dos santos e do demônio. Exu é o anjo rebelado dos macumbeiros. Só religião de negro. Orixás!

Ao ser moldado conforme aos elementos da branquitude, ele acaba por reproduzir todo o preconceito que os brancos carregam contra o povo negro. Conforme Martins (1995, p. 106), Emanuel trata os signos negros como “sinônimo de primitivismo”, que opõe ao ideário de civilização que é representada pelo branco.

O próprio Emanuel que se fez aos moldes da sociedade branca e também era católico, não deixou de sofrer o racismo. Quando ele foi preso por defender Efigênia que tinha sido estuprada aos 17 anos, e em um confronto com a polícia, o delegado rasga seu diploma, o espanca e ainda o prende. O fato de ser advogado não o torna visível enquanto sujeito, ele só é visível enquanto estereótipo (MARTINS, 1995, p. 106).

Ao casar-se com Margarida, a sua negrura era sinônimo de vergonha para todos aqueles com quem conviviam, inclusive da família de Margarida.

EMANUEL - Depois da cerimônia nos beijamos. Foi aí que notei: aquele espanto nos olhos de todo mundo. Bem na minha frente, a face envergonhada de sua mãe, Margarida. (NASCIMENTO, 1961, p. 169)

A sua condição no casamento era somente para legitimar a “importância” que Margarida não tinha. Margarida não era mais virgem, e isso era uma desonra para a família, então ela devia se casar com qualquer um, mesmo um negro.

EMANUEL (ríspido) - ... rosa sangrenta que não tive em nossa noite de núpcias. Minha já era uma ...  
 EFIGÊNIA (vibrante, num grito) - Prostituta!  
 MARGARIDA (agressiva) Cala a boca, negra. (para ele) Durante o noivado lhe contei tudo. A operação...  
 EMANUEL - Que não era mais virgem, não. Não contou.  
 MARGARIDA - Como poderia? Se nem eu mesma tinha certeza. Ainda era uma criança quando o médico me falou no assunto. Nunca imaginei que os homens fizessem questão de coisa tão sem importância...  
 EFIGÊNIA - Sem importância para você. Eu, desde o instante em que perdi minha importância tive meu caminho traçado: o caminho da perdição. Não houve escolha.  
 [...]  
 II FILHA DE SANTO (advertindo) - Branca quando se casa com preto...  
 III FILHA DE SANTO (completando) - ... está tapando algum buraco.

O casamento do protagonista foi um “um espetáculo com padre e juiz”, para assim “salvar a honra da família”, mesmo ela Margarida tendo se casado com um preto (NASCIMENTO, 1961, p. 189). Mas o casamento não salvou Emanuel de sua condição de negro estereotipado, a sua relação com Margarida era fria e sem paixão, Margarida tinha nojo dele.

EMANUEL - [...] Nossas noites foram sempre frias, flácidas. Sem entusiasmo nem paixão. Você tinha nojo de se encostar em mim.

Margarida ainda chega a abortar um filho do casal, por prever a possibilidade de a criança nascer negra. Para Nascimento (2003, p. 341 *apud* MOURA, 2008, p. 158-159):

A personagem da branca Margarida funciona como espelho dos estereótipos negativos do negro e símbolo do simulacro de identidade impostos a Emanuel pelas injunções de sobrevivência na sociedade racista. Ela representa uma ligação com o mundo dos brancos. A mulher branca, para o sujeito negro, funciona como fetiche e símbolo de status social.

O racismo atuou também como impedimento de uma relação afetiva, tanto entre Emanuel e Efigênia, quanto entre Emanuel e Margarida. Quando ainda namorava com Margarida, Emanuel chegou a ser preso, por beijá-la em uma área pública, e aquilo foi interpretado como um assalto pela polícia que passava no momento, mesmo Margarida dizendo que ele era seu noivo, não foi o suficiente para livrá-lo da cadeia. Então fica explícito aqui que o corpo negro por si só representa o perigo para a branquitude. Biologicamente não existe distinção entre raças, mas socialmente se constrói esse imaginário, de desprezo e marginalização dos corpos negros.

Diferentemente de Margarida, quando Efigênia perde a virgindade, o seu caminho está predestinado. Às mulheres negras é negado o direito de escolha de como conduzir seu destino. E são julgadas pela sociedade, quando Efigênia vai a delegacia denunciar o estupro que sofre, a denúncia foi tratada como uma lamentação sem motivo, em cena uma “VOZ AGRESSIVA - Acabe logo esses fricotes, vagabunda.” Como Efigênia mesmo diz, que ela sofre “a eterna amargura da cor”, ela entende que “a lei não está ao lado da virgindade negra” (NASCIMENTO, 1961, p. 179).

A condição desumanizadora da sociedade com a mulher negra faz com que Efigênia acabe se entregando à prostituição, assim como Emanuel passa a negar a sua cor, e se submete às relações degradantes com brancos. Assim ela também passa a reforçar estereótipos sobre sua própria condição, “negro é maldição. Estou farta de imundices” (NASCIMENTO, 1961, p. 180).

A relação entre Efigênia e Emanuel retrata bem a condição da mulher negra na sociedade. Efigênia é atravessada por vários tipos de opressão, primeiro, ela é mulher, segundo, ela é uma mulher negra e terceiro ela é uma mulher negra e pobre. Nesse sentido, a carga, as opressões e violências sofridas pelas mulheres negras são muito maiores. Tanto é que essa violência dupla é apresentada na peça, Emanuel, um sujeito homem negro, comete vários tipos de violência contra Efigênia, quando ela é induzida a deixar de praticar atividades que remetem à sua origem negra, à sua história. Como segue:

EFIGÊNIA (lentamente, como num sonho) - Está me esperando, querido. O que há? Não me acompanha hoje? Acabou a aula de ballet.

EMANUEL (indeciso) - Talvez eu preferisse que você... Bem, não é isso. (resoluto) Se você estudasse outra coisa?

EFIGÊNIA - Como, outra coisa! Não discutimos o assunto tantas vezes? E a conclusão não foi sempre: ballet clássico? Você não me queria misturada aos sambas de morro, de gafeira. Me proibiu frequentar "terreiros" onde aprendia a dançar o ritmo dos pontos sagrados... (NASCIMENTO, 1961, p. 173)

Outro ponto, Efigênia chegou a sofrer agressões físicas, como podemos analisar em uma fala de Emanuel:

EMANUEL - Sabia que você vinha, Efigênia. E não me abandonaria. Nem um minuto deixei de pensar em você. De te pertencer. Juramos nunca nos separarmos, lembra-se? Sempre juntos. Juntos sempre. Enfrentando, desafiando tudo. Sempre te amei. Você sabe disso. Mesmo daquela vez que te bati, foi por te querer demais. Você chamou a todos nós de "negros amaldiçoados". Passou a detestar a própria cor. A futricar a vida de Margarida. Perdi o controle. Mas juro que bati pensando no teu bem. Queria te fazer sofrer. Para te redimir. Te lavar por dentro e por fora. E você seria outra. Fui um bruto, reconheço. Mas não fiz por ruindade. Pensou que te batia para defender Margarida? Bobinha. Era só por você. Unicamente por você. Nunca dormimos juntos. Mas é você que sempre senti como minha verdadeira esposa. Pedaco da minha carne, bocado da minha alma. (NASCIMENTO, 1961, p. 190)

Ao mesmo tempo que Efigênia representa a desigualdade racial sofrida, ela também explicita o patriarcado violento e sanguinário que as mulheres sofrem. Ela é vítima do racismo e da violência de gênero. A mulher negra, seu corpo, sua carne, é visto como sinônimo de saciamento dos desejos sexuais masculinos. Mas há uma controvérsia sobre essa questão, quando essa mesma mulher assume também os



desejos de seu corpo, de sua sexualidade, ela é castigada pela sociedade. A mulher deve usar o seu corpo para satisfazer os desejos alheios, satisfazer seus desejos próprios e particulares é visto como vadiagem. Outro aspecto, é que as violências sofridas também ocorrem entre seus pares, visto ainda que essa violência é explicada como uma forma de corrigir a mulher de seus “erros”, e essa violência é presente entre Efigênia e Emanuel, o que é uma representação fiel da sociedade.

As aparições de Efigênia e Margarida atuam como um processo que possibilita a confrontação de Emanuel consigo mesmo. Conforme Martins (1995, p. 110), Efigênia, ex-namorada dele, é um “duplo” de Emanuel, que expressa o igual desejo de ser branca, de viver na sociedade dos brancos. Mas diferente de Emanuel, o caminho de Efigênia é a prostituição, mas “ela tece contrapontos que permitem a Emanuel rever-se pelo avesso, na medida em que, como o ideal antes desejado, lhe revela a natureza de simulacro em que ambos se transformaram”.

Por sua vez, a relação de Margarida e Emanuel é marcada por várias interrogações e conflitos, de cunho racial e social. Primeiro, há a questão de que Margarida casa-se com Emanuel por não ser mais virgem, com o intuito de manter a “honra” da família. Segundo, a vida de casal entre os dois é atravessada por Efigênia, que causa intrigas entre eles, criando suposições que Margarida estaria traindo Emanuel. Efigênia envia cartas anônimas, assim Emanuel acredita que a esposa possa estar o traindo:

EMANUEL - Donzela ou não, tanto faz. Quando há sentimento. Quando não há mentiras.

MARGARIDA - Você está impressionado com aquela carta anônima. Um anonimato que não engana ninguém. Não me diga que não reconheceu a letra de Efigênia? Despeito de marafona... (NASCIMENTO, 1961, p. 188)

A desconfiança é alastrada porque já existia a questão de Margarida não ter se casado virgem. Além disso, Margarida acredita que seu esposo é indiferente com ela, e ao mesmo tempo Emanuel é ferido pela questão de que ela teria nojo dele. Outra questão é o fato de Margarida ter sofrido um aborto, Emanuel indica que a razão para isso seria a possibilidade de a criança nascer preta. Isso foi o estopim para que Emanuel assassinasse Margarida.

Simbolicamente, a relação de Margarida e Emanuel representa o embranquecimento de Emanuel e ao final, com o assassinato, a sua libertação

desse seu mundo embranquecido. O assassinato é um complexo, ao representar o racismo que Emanuel sofre por ser negro, apresenta também o patriarcado, que é a morte de uma mulher, por questões que “ferem” o ego masculino, que quer ter total controle sobre o corpo da mulher, e a relação do casal apresenta essa disparidade de gênero.

Nesse processo de recordações e o olhar sobre a sua própria vida e suas relações, Emanuel passa a tomar consciência de sua condição de oprimido. De acordo com Martins (1995, p.111-112),

Na medida em que se aproxima o som das doze badaladas - signo da presença de Exu, instante mítico significativo em que a voz do coro ritual ascende na peça como fio mediador -, muda a dicção da personagem, que passa a questionar sua trajetória existencial, alinhavando criticamente o percurso dos seus desejos. Emanuel reconhece o exílio e o mascaramento a que, voluntária e involuntariamente, se submetera, movido pela coação social, mas também por uma opção que o assujeitava.

Emanuel toma consciência do “transvestimento” (idem) em que ele estava envolto. Como podemos notar:

EMANUEL - Vida... morte... tudo é igual. Acho que não vou durar muito. Meu fim está próximo. Acabo como um estranho. Estrangeiro que fui no mundo que brilha lá embaixo. Parece que cintila de felicidade. Será mesmo uma cidade feliz? Não sei. Ninguém sabe. Sei que nesse mundo não houve lugar para mim. Um canto onde pudesse viver sem humilhações. Um país que não fosse hostil. Em todas as partes é o mesmo. Eles, os brancos, de um lado. De um lado, não... Por cima. E o negro... surrado... assassinado... Oh estou sozinho... E vencido! (NASCIMENTO, 1961, p. 190)

Convém pontuar que, para os espectadores e leitores, a sua condição de opressor também se mostra na relação com as duas mulheres, mas particularmente com Efigênia, como indiquei acima. Contudo, ao tomar consciência da sua condição de oprimido, ele não parece tomar consciência de sua condição de opressor. Também vale notar que, dos comentadores que li para o trabalho, o patriarcado e o papel ativo de Emanuel na opressão feminina não é em nenhum momento mencionado.

*Sortilégio* se concentra na questão principal da opressão racial. Apresenta-se em um contexto em que a personagem negra ainda estava fortemente marcada pela

estereotipação, e nessa dramaturgia, ela assume o papel de fazer uma reflexão crítica sobre o negro, como ele é mascarado pelo embranquecimento, esquece as suas origens e nega a si mesmo, e aponta como essa branquitude age diante disso fazendo com que o negro se sujeite a isso.

Ao final Emanuel, “purificado” do mundo dos brancos, quando ele reconhece que estava sujeitado a tudo aquilo que nega as suas origens, ele se livra de objetos que também simbolizam o seu embranquecimento:

EMANUEL - São eles. Vem subindo. Me levaram as duas, a esposa e a mulher amada. Me roubaram tudo. Melhor. Muito melhor assim. (gritos intercalados de forte riso de triunfo, que vai até ao fim da peça). Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo. Liberto da caridade, da compaixão de vocês. Levem também esses molambos civilizados, brancos.

*(Enquanto fala tira a camisa, as calças, está de tanga. Atira tudo pela ribanceira abaixo)*

EMANUEL - Tomem seus troços. Com estas tapeações vocês abaixam a cabeça dos negros. Arrancam o orgulho deles. Lincham os coitados por dentro. E eles ficam domésticos... castrados... mansos... bonzinhos de alma branca. Comigo se enganaram. Nada de mordança na minha boca. Imitando vocês que nem macaco. Até fingi que respeitava vocês... que acreditava em vocês...

Assim, ao final, Emanuel carregando a lança de Exu confessa que matou Margarida e por tal ato, ele torna-se um “negro livre”. E assim aceita o sacrifício, a morte. Nesse momento, as Filhas de Santo o envolvem e atravessam com a lança, sendo esse o seu fim e a sua reconexão com a sua negritude. O assassinato e o sacrifício representam simbolicamente os prejuízos do racismo. E para voltar ao seu mundo Emanuel precisa estar liberto e puro.

A peça é constituída por vários elementos, mas os elementos da cultura afro se sobrepõem, essa ação é importante na construção de uma identidade negra que remeta a sua ancestralidade, a tomada de consciência negra, ela deve, na concepção da peça, ser solidificada e enraizada com uma memória histórica ancestral.

## BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou fazer uma linha histórica do negro no teatro brasileiro, refletindo desde as primeiras atividades teatrais a partir do século XVI até o século XX. Durante esse período o negro esteve no teatro de diferentes maneiras: como ator pintado de branco, quando não podia mais fazer teatro, passou a figurado através de brancos pintados de preto, e por fim de forma engajada, que visa mostrar os preconceitos e desigualdades sofridas, mas também trazer elementos da cultura negra para os palcos embranquecidos.

Pode-se perceber que na mesma linha das outras atividades, o teatro também sofre grandes impactos do racismo. Durante toda essa trajetória o teatro foi negado à população negra, seja ela para negros atores, seja para o público espectador. Mesmo quando os negros conseguem ocupar os palcos enquanto atores, as plateias estavam limitadas aos sujeitos com maior poder aquisitivo.

As mulheres também tiveram grande importância na construção do teatro brasileiro, apesar de não trazermos muitos elementos sobre as mulheres nesse âmbito, o trabalho buscou apresentar alguns pontos de como as mulheres negras são objetificadas em cena. Na peça *Sortilégio*, foi possível constatar uma reflexão sobre a condição dessa mulher marginalizada pela sociedade branca e também pelo patriarcado que atravessa todas essas relações, sendo a mulher negra e pobre a que mais sofre com essas desigualdades.

Outro aspecto a ser considerado foi a dificuldade de encontrar materiais que tratassem do negro nesse segmento artístico. São muito poucas as referências, e a maioria trata o negro a partir de uma visão que o inferioriza. Só a partir do século XX se encontram materiais sólidos sobre o negro no teatro, uma referência central é o Abdias.

Os dois grupos, A Companhia Negra de Revistas e o Teatro Experimental do Negro, foram grandes marcos na história do teatro brasileiro, cada um à sua maneira. Como podemos notar, a partir da discussão das duas peças, *Tudo Preto* e *Sortilégio*, houve grande avanço de uma peça para outra. *Tudo Preto* ainda é fortemente marcada pela estereotipação do negro, apesar de ter o negro como protagonista, não apresentava uma discussão crítica sobre a condição social e racial desses personagens. Porém mesmo com essa limitação, ela foi capaz de inserir

o negro no teatro, pessoas que estavam restritas aos serviços domésticos, trabalhando como serviçais, puderam ocupar também os palcos. Lembrando que essas atividades eram exercidas em grande parte por mulheres, então isso foi significativo para ampliar as possibilidades de atividades para as mulheres além do serviço do lar. E isso foi um avanço das experiências de teatro anteriores à Companhia Negra de Revistas. Já *Sortilégio*, apresenta-se de maneira muito contundente na discussão sobre a realidade e os conflitos que os negros vivem na sociedade embranquecida. *Sortilégio* foi capaz de incluir a personagem branca nesse teatro, que é de suma importância para sair da condição de apenas fazer referência de um branco ausente, o conflito estabelecido na peça passa pelo conflito racial, que não é uma construção social dos negros, mas sim da sociedade branca. Outro aspecto a ser pontuado, é que a Companhia fazia teatro de revista, que é um gênero do teatro francês, teatro europeu e não houve uma inovação no gênero, já o Teatro Experimental do Negro, acentuou a construção de um teatro negro brasileiro, com elementos da cultura afrobrasileira. Abdias apresenta a possibilidade de construção de outros teatros para além da vertente européia.

Dessa maneira, podemos compreender que ainda há muito que avançar na construção de um teatro brasileiro que seja plural, e ao mesmo tempo singular no reconhecimento e inserção dos diversos sujeitos e culturas e forma a sociedade brasileira. É necessário que essa arte cumpra também com seu papel educativo e de sensibilização, e que todos possam fazer e prestigiar o teatro.

## REFERÊNCIAS

ADAMY, Edlamar Kátia; ZOCHE, Denise Antunes de Azambuja; VENDRUSCOLO, Carine; SANTOS, José Luis Guedes dos; ALMEIDA, Miriam de Abreu. **Validação na teoria fundamentada nos dados: rodas de conversa como estratégia metodológica**. REBEn. 2018.

ALMEIDA, RAYANA ALVES DE; CORTEZ, Mariana. **“ME GRITARON NEGRA” E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO CONTEXTO PERUANO**. PERcursos Linguísticos, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 584–598, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15615>. Acesso em: 22 ago. 2023.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

CAFEZEIRO, E.; GADELHA, C. **História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Funarte, 1996.

CARLOS, Ana Paula dos Santos. **Na berlinda com o drama démodé: Um estudo sobre o drama, o realismo e o naturalismo no teatro brasileiro do século XIX**. Dissertação de mestrado. UNIFESP, 2022.

COMPANHIA Negra de Revistas. Cabaré Incoerente. **Companhia Negra de Revistas**. Disponível em: <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/brasil/companhia-negra-de-revistas/>. Acesso em 05 de julho de 2023.

FARIA, João Roberto (Org.) **História do Teatro Brasileiro – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. São Paulo: Zahar, 1967.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

JEREMIN, Danusa de Oliveira. **Companhia negra de revista (1926-1927): resistência muito além dos palcos**. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/182133>>

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutorado UNICAMP. Campinas, 2010.

LIMA, Evani Tavares. **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro**. Artigo de Periódico UFBA, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5665>

MARTINS, Leda Maria no trabalho **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MENDES, M. G. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.

MENDES, M. G. **O Negro e o Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993

MOURA, Clóvis. **Quilombos: resistência ao escravismo**. 5ª ed. Teresina: EdUESPI, 2021.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O teatro experimental do negro -: estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. 2008. 182 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86877>>.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 25, 1997, pp. 71-81.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio (Mistério negro) Dramas para negros e Prólogo para brancos: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 164-195.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio (Paralelos)**. Editora Perspectiva S/A. Edição do Kindle.

NUNES, Ginete Cavalcante; NASCIMENTO, Maria Cristina Delmondes do; LUZ, Maria Aparecida Carvalho Alencar. **Pesquisa científica: conceitos básicos**. ID on line. Revista de psicologia. 2016.

NUNES, Sylvia da Silveira. **Racismo no Brasil: tentativa de disfarce de uma violência explícita**. Psicologia USP, 2006. P. 89-89. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/kQXPLsM8KBkZYsBTnTGhvmj/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

PEREIRA, Beatriz da Silva Lopes. **Tudo preto e preto e branco: uma alquimia cultural no teatro de revista brasileiro**. 2018. 235 f., il. Tese (Doutorado em Literatura)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ROCHA, Bruno. **Teatro de Colonização: aculturação e religião**. Artigo da Revista Contemporartes. 7 de junho de 2019. Disponível em: <https://revistacontemporartes.com.br/2019/06/07/teatro-de-colonizacao-aculturacao-e-religiao/>. Acesso em: 08 de setembro de 2022.

ROCHA, Gabriel dos Santos. **O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968**. 2016. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.8.2016.tde-05082016-150405. Acesso em: 2022-10-05.

RODRIGUES, Raymundo Nunes. **Os africanos no Brasil [online]**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. 303 p. ISBN: 978-85-7982-010-6. Available from SciELO Books .

SILVEIRA, Camila Nunes Duarte; ALMEIDA, Maria Cleidiana Oliveira de; CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **A arte de dominar: o teatro de José de Anchieta como instrumento de reconstrução da memória coletiva indígena**. Revista do Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades (CNPq-Univasf). v.5, n. 1 (2021).

### REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

DE SOUZA, N. A. **Corpo, voz, palavra e poder: A negação do negro no Teatro brasileiro**. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 7, n. 2, p. 221–248, 2022. DOI: 10.5216/ac.v7i2.70461. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/70461>. Acesso em: 22 ago. 2023.

DOMINGUES, Petrônio. **"Tudo preto: A invenção do teatro negro no Brasil."** Revista Luso-Brasileira , vol. 46 não. 2, 2009, pág. 113-128. Projeto MUSE , doi:10.1353/lbr.0.0085 .

DOUXAMI, Christine. **TEATRO NEGRO: A REALIDADE DE UM SONHO SEM SONO**. Revista Afro-Ásia , 2001, 25-26, pp. 313-363. fhal-02421628f

NEPOMUCENO, Nirlene. **Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro. (1926-1927)**. Dissertação de Mestrado, 2006. Disponível em [http:// www.aospucsp.org.br](http://www.aospucsp.org.br). Acesso em 02/06/2023

OLIVEIRA, M. S. **A história do teatro brasileiro por Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro**. Revista Ars Histórica, v. 14, p. 122-136, 2017

ROCHA, D. **TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: a tragicidade de um relacionamento inter-racial em Sortilégio (1951), de Abdias do Nascimento (1914-2011)**. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 2, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2020v11n2.56540. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/56540>. Acesso em: 22 ago. 2023.



## ANEXO

### PEÇA TUDO PRETO

#### 1º quadro - Cortina – PARA FRENTE - Coro dos serviços

Todos com vestidos pretos, avental, e adornos braços, representado serviços domésticos. Os homens vestidos como cozinheiros trazendo cada um nas mão utensílios de cozinha, panelas, frigideiras, etc, etc e as mulheres espanadores, etc.

#### Coro

Deixamos as patroas  
Artistas boas  
Vamos ser  
Cheias de alacridade  
E com vontade  
De vencer  
Seremos as estrelas  
Chiques e belas  
A dominar  
Mostrando que a raça  
Possui a graça  
De encantar.

Atravessam a cena e saem. Entram Patrício e Benedito, casacalmente vestidos, procurando apresentar-se do modo mais elegantemente possível:

**Patrício** (olhando para o lado que saiu o coro)

Lá vão elas, meu amigo, lá vão elas! Havemos de formar a nossa companhia de Revistas só com gente da raça ... Só devemos aceitar elementos pretos!

**Benedito** (olhando por sua vez para o lado em que saiu o coro)

Certíssimo! Lá vão elas e vão contentíssimas.

**Patrício**

Disso sei eu. Os patrões é que não estão muito contentes ...

**Benedito**

Estão zangados e com razão. Mas que tenham paciência... Havemos de

demonstrar a nossa habilidade. Em Paris, o Douglas não está com sua Companhia Negra de Revistas?

**Patrício**

Justamente! E dizem que não tem um único elemento que não seja preto!

**Benedito**

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

**Patrício**

Teremos então dentro do palco uma verdadeira constelação... preta!

**Benedito** (rindo)

Será então a Via-Láctea Beneditina! Sabes quem vai ficar contentíssima com a organização dessa companhia? A Exma. Sra. D. Light!

**Patrício**

A Light? Como assim? (A Light - Companhia de Energia)

**Benedito**

Oh! Trouxa! Então não vês que se organizarmos nossa companhia, teremos de trabalhar com iluminação dupla? (reproduz estereótipos)

**Patrício**

Mas falemos sério, ora bolas! O preto hoje, meu velho, tem sua posição na sociedade e na política, isso em todas as grandes Nações, até na América do Norte! Estamos progredindo... (diminui o significado de racismo)

**Benedito**

Até já somos empresa risos!

**Patrício**

Temos grandes comerciantes, capitalistas, deputados, literatos, campeões de boxe, e se ainda não entramos para a Liga das Nações....

**Benedito**

É porque as cousas por lá andam bem pretas! (estereótipos racistas)

**Patrício**

E seria uma desmoralização para nós se África se misturasse com a Europa, ficaria malhada como zebra! É facto!

**Benedito**

E depois aquilo é uma Liga que não liga... é, o preto deve impor-se. O preto

é quem está na moda. O próprio branco brasileiro, despido de preconceitos, reconhece isto e nos adora. A prova é que temos grandes comerciantes e capitalistas que para fazerem qualquer transação exigem sempre o preto no branco...

**Patrício**

É mesmo!

**Benedito**

Olha, toda senhora, bonita ou feia, gosta do preto. Trá-lo sempre no rosto...O preto é a menina dos seus olhos!

**Patrício**

Tem razão! Nós somos de fato!

**Benedito**

Olaripes! Somos de fato. Qualquer pessoa que compra um bilhete de loteria, não deseja em nenhuma hipótese, que ele sai branco. Logo...

**Patrício**

Tem razão. Estamos "ascendendo".

**Benedito**

Estamos "ascendendo", é verdade. Temos a Ascendina com o doutor Jacarandá!

**Patrício**

Vá lá que assim seja! Mas também tivemos homens de verdadeiro valor, como Henrique Dias, Cruz e Sousa, André Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio e outros.

**Benedito**

Eu sei, meu velho. Estava gracejando. Por saber que tivemos personalidades como as que citaste, é que tive a ideia de organizar com gente da raça uma coisa homogênea, a fim de honrar as suas memórias ...

**Patrício**

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

**Benedito**

Imitaremos sim, porém com vantagens. Basta dizer-te que teremos cenários do grande Jaime Silva. A Norte América e a Europa não possuem um artista deste quilate! Tudo em nós será original!

**Patrício**

E onde vamos buscar originalidades?

**Benedito**

No Norte, na minha saudosa Bahia. Os nossos avós, quando vieram da África, construíram as primeiras palhoças na

Bahia, e foram delas que saíram as primeiras mulatas e negras brasileiras, que depois tornaram-se as aias confidentes e estimadas dos palácios. Veja como eram as palhoças e o que saía de dentro delas!

## 2º Quadro - Fantasia PALHOÇAS ESTILIZADAS

Cenários representando palhoças estilizadas segundo a fantasia do senógrafo

**Baiana** (entrando desengonçada)

Sou baianinha faceira

Toda dengosa e gentil

Das mulheres a primeira

Nesta terra do Brasil

Tenho um certo requebrado

E um quadril ondulante.

Que faz ficar apaixonado

Qualquer tipo elegante.

E que candongas

No calcanhar

As "mossorongas"

A saltitar

Eu sou bonitinha

Como ninguém

Com a chinelinha

Na ponta do pé.

**Coro interno** ( repete a estrofe)

E que candongas

No calcanhar

As "mossorongas"

A saltitar

Eu sou bonitinha

Como ninguém

Com a chinelinha

Na ponta do pé.

**Baiana**

E um belo pano da costa

E a "trunfa" enroscada

Qual o moço que não gosta

De uma camisa bordada?

A baiana tem certeza

Certeza que é estimada

Ela vale o quanto pesa

Sem precisar ser pesada.

**Estribilho**

E que candongas

No calcanhar  
As "mossorongas"  
A saltitar Eu sou bonitinha  
Como ninguém  
Com a chinelinha  
Na ponta do pé.

**Coro interno**

E que candongas  
No calcanhar,  
As mossorongas  
A saltitar  
Eu sou bonitinha  
Como ninguém  
Com a chinelinha  
Na ponta do pé

**Patrício** (depois da música,  
entusiasmado, tentando abraçar a  
baiana)

Bravo! Dê cá um abraço.

**Baiana** (esquivando-se)

Acompanhe a procissão, mas não  
toque no andor!

**Benedito** (dirigindo-se a Patrício)

Não te passes, Patrício, que isto é uma  
patrícia perigosa. (a Baiana)

Com que então minha irmã és da  
Bahia!

**Baiana**

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

**Patrício**

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

**Baiana**

Você está enganado. Cristo nasceu na  
Bahia.

**Patrício e Benedito** (rindo)

Ah! ah! ahl ah!

**Baiana**

Ah! ah! ah! uma história! (Indo à porta  
da palhoça) Pessoal! (depois que  
outros baianos atenderam ao seu  
chamado) Digam a esse trouxa onde  
nasceu Jesus Cristo!

**Coro**

Dizem que Cristo nasceu em Belém  
A história se enganou  
Cristo nasceu na Bahia, meu bem  
E o baiano criou  
A Bahia tem vatapá

A Bahia tem caruru  
Muqueca e arroz de aussá  
Laranja, manga e caju

**Benedito** ( a Patrício, cantando dentro  
da mesma música)

Cristo nasceu na Bahia, meu bem.

Isto você pode crer.

Bahia é terra santa, meu bem.

Baiano santo há de ser.

**Coro**

A Bahia tem vatapá

A Bahia tem caruru

Muqueca e arroz de aussá

Laranja, manga e caju.

(fazem evoluções e saem todos  
dançando).

Após a música "Cristo nasceu na  
Bahia", nota-se uma passagem do tipo:

**Patrício** (depois da música,  
entusiasmado)

Sim senhor! Não conhecia essa  
preciosidade! Também, nascido e  
criado em São Paulo!

**Benedito**

Pudera! Vivendo quase no meio  
estrangeiro, não tiveste tempo nem  
ocasião de conhecer o que devias...  
Dessas palhoças têm saído até  
doutores. Agora verás a modinha  
brasileira, a nossa alma, a sensibilidade  
da nossa raça!

**Modinha** (entrando de violão em  
punho)

Quem falou em mim?

**Benedito**

Fui eu, minha santa, quero que te  
apresentes, para que este meu amigo  
não te confunda com romanzas  
amacarronadas.

**Modinha**

Pois então ouça, meu feijão mulatinho!  
(dedilhando o violão)

**1 couplet**

**Modinha Brasileira**

Eu sou a sensibilidade

Da minha terra fagueira

Sou um bocado de saudade

Sou a modinha brasileira

Sou canto brando e macio

Como o sentir do gentio

Mimoseando Rosclair

Sou como ave que adeja

Que esvoaça e rumoreja  
Em torno de uma mulher

**Refrão**

Com o meu pinho belo e lhano  
Modulando eternos ais  
Canto a dor do peito humano  
Em noites sentimentais.

**2 Couplet**

Sou a saudade esquecida  
Num volume do passado  
Sou quem humaniza a vida  
Do amante apaixonado  
Eu sou a espiral de sonho  
Sou o recordar tristonho  
Para quem no mundo amou  
Eu sou a mágoa expandida  
A lembrança enternecida  
De um tempo que já passou.

**Refrão**

Com o meu pinho belo e lhano  
Modulando eternos ais  
Canto a dor do peito humano  
Em noites sentimentais.

(sai)

**Patrício** (depois da música,  
entusiasmado)

Sim senhor! Na verdade a modinha  
reflete toda a alma sentimental e  
nostálgica da nossa raça!

**Benedito**

Mas não é só. Temos também outras  
cousas. O pretinho elegante, por  
exemplo!

**Elegante** (saindo da palhoça  
elegantemente vestido, mas com  
impropriedade. Chapéu a Príncipe  
Gales, calça a balão, etc.)

Quem havia de dizer que há pouco nós  
éramos...

**Benedito**

Não recordes meu amigo, porque  
recordar é sofrer...

**Elegante**

Qual o quê!

**Patrício**

Olha, meu amigo, vá aqui pelo  
Benedito, vá por ele!

**Elegante**

Eu quis apenas dizer...

**Benedito**

O que nós já sabíamos, o que já tinha  
dito e que todos já estão fartos de  
saber. Agora só dá preto, toda a gente  
os procura, e devido a isso subiu de  
preço... **Elegante**

Como a nossa congênera feijoada

**Benedito**

Passo

**Patrício**

Também eu!

**Elegante**

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

**Benedito a Patrício**

Dize-lhe tu...

**Patrício** fala ao ouvido de Elegante...

Pois é isso!

**Elegante**

Bela ideia! Estarei com vocês em toda  
a linha! ( a Benedito) Vou dizer-te quem  
sou, e vou provar-te que te serei útil  
até...

**Benedito concluindo**

Brincando!

**Patrício**

Vamos ver isso!

**Benedito a Patrício**

É um dos tipos que te descrevi! ( ao  
Elegante) Apresente-se então:

**Elegante**

Sou a elegância personificada  
Ditador da moda, pessoa educada  
Pelo meu vestir, pelo meu pisar  
Deixo todo povo sempre a me olhar  
Com calça-balão, casaco apurado  
Chapéu "a la Rocque", bigode raspado  
Deixo as moças tontas, faço um figurão  
Todo o mundo diz que eu sou um  
Barão Sei dançar o "charleston" da  
moda

E frequento as salas da alta roda

Sou um tipo bem da moda

Hoje aqui chegado para veranear

E para "flirtar"

O encanto das pequenas

Loiras e morenas

Pessoa educada

Sou o almofada.

**Coro** (Black-Girls trajando "culotte",  
cartola, luvas, etc. etc.)

É um tipo bem da moda

Hoje aqui chegado para veranear

E para "flirtar"

O encanto das pequenas

Loiras e morenas

Pessoa educada  
É o almofada.  
(Saem o Elegante e o Coro)

**Benedito** (depois da música)  
Agora verás aquela que produziu os  
nossos magníficos produtos ...  
Puro café sem mistura.... a nossa Vovó!

**Preta Africana** (entra fazendo piruetas  
à moda dos pretos da África, canta e  
dança os seguintes versos com música  
própria- um autêntico batuque africano,  
que no final estiliza, acrescentando lhe  
um fado, que apenas dança):

### **Africana**

Cou cou, heuê madu papá heurê  
Ou ou, heue heue, madu papa, heurê  
Issum soró soró clara clara  
Tumbo oiba borobá

**2**

E mim soro, soro  
Dará, dará junho  
Oiba borobó  
E mim sororo dadara  
Tunhó abo borobó

**3**

Allez allez, ochum amaré  
Allez, Allez, ochum odé  
Allez allez, ochum amaré  
Allez Allez, ochum odé,  
Abimimalo outilo tilo  
Abimimalo ousora sora  
Abi mi malo outilo tilo Abi mi malo outilo  
tilo  
(sai dançando)

### **3º quadro – Cortina - FABRICANDO ESTRELA**

**Benedito** monologando

Vae de vento em popa! Está quase  
tudo arranjado para que a minha ideia  
triunfe! O diabo do Patrício para ver se  
conseguia “cavar algumas  
excentricidades para a nossa Revista  
foi até Botafogo, mas eu creio que lá  
ele nada conseguirá, a não ser Joãos”  
não dos “brabos”, Enfim veremos. A  
estreia da nossa companhia está  
dependendo apenas das “estrelas”.  
(Com energia) Mas hei de consegui-las  
ainda que necessite fabricá-las.  
(Olhando para dentro) Olá! Aí vem uma

criatura que me parece ser um  
verdadeiro ... . Pela “pose” ela  
parece-me um elemento de destaque  
da cena do Itapiru, da famosa cena do  
agrião. (Entra uma dama ... flores e  
atravessa a ... dengosa, displicente,  
despreocupada. Galanteador,  
tomando-lhe a frente) Essa noite,  
querida! Vas a algum baile?

**Dama** (um ar de pouco caso e  
dengosa)

Sai despacho! Que lhe importa?

**Benedito** (amável)

Madu. Por vê-la tão interessante,  
desejava ...

**Dama** (ofendida)

O que? O que pensa o senhor?

**Benedito** (sempre galanteador)

Nada, minha bela. Não estou pensando  
o que tu pensas, o que eu penso ao  
contrario ... Vou dizer-te quem sou,  
(Deita “pose”) Benedito Bandel  
Banansola, futuro grande Empresário  
teatral. Ando à procura de uma estrela.

**Dama** (esquivando-se com ar de  
deboche)

Deus te guie ... para longe!

**Benedito** (a parte)

Não me escaparás ...

### **Dueto**

Não fujas assim minha adorada.  
Quero dizer-te alguma coisa em  
segredo!

**Dama**

Seja breve, pois vou apressada  
E de falar com um homem se eu tenho  
medo.

**Benedito**

Estou formando companhia  
E necessito uma estrela arranjar  
Não sei se lhe conviria ...

**Dama**

Eu em teatro não pretendo trabalhar

**Benedito**

Se me acompanhar  
Se para o teatro entrar  
Terá tudo que almejar

**Dama**

Não não não! (Benedito toma-lhe a  
frente)

Faça favor de me deixar pensar!

**Benedito**

Se quiseres, oh! querida,  
Terás vida de invejar.

**Dama**

Não, não não!

Comigo nada há de arranjar.

**Benedito**

Dar-te-hei jóias e ouro em profusão

E tu farás um figurino!

**II**

Terás teu retrato nas revistas

E teu nome bem falado na imprensa

Tu serás bonita entre as bonitas

E a legião dos coronéis será imensa.

**Dama**

Se promete ser verdade

O que acaba agora mesmo de dizer

Se é para ser celebridade

Desde já conte comigo pode crêr.

**Benedito**

Muito ovacionada!

**Dama**

Sim, sim, sim!

Que bela vida eu irei gosar.

A cantar e a dançar!

**Benedito**

Uma vida de invejar!

**Dama**

Sim, sim, sim!

Serei primeira entre as primeiras!

**Benedito**

Tu serás a minha estrela festejada.

E a mais falada

Das Brasileiras!

**Dama** (fala depois ...)

Então estamos combinados - serei a "estrela" da sua companhia.

**Benedito** (satisfeito)

Serás a minha Cruzeiro .... a minha companhia, hei de divertir-os como um rei que hei-de ser, e tu serás a minha favorita.

**4º Quadro – Fantasia - “LE ROI S’AMUSE”**

A cena representa um riquíssimo salão oriental, onde várias piras fumegantes se observam. Abanado por duas escravas, recostado num divã ornado de tapeçarias está o Príncipe fumando num cachimbo oriental. Ao descerrar-se a cortina o Príncipe faz sinal para um dos escravos para que vá buscar a Favorita, que a seu tempo entra em companhia do Escravo. A Favorita, após o cerimonial de estilo, canta,

sendo ouvida religiosamente pelo Príncipe embevecido.

**Favorita****I**

Amor!

Senhor!

Amor!

Eu vou peço com fervor!

Sempre se excita

E palpita

A sofrer!

Amor!

Senhor!

Amor!

E para a alma magnificência

E eu senhor

Desejo, sem opulência

Carinho e amor.

**II**

Num recanto isolado

Esquecidos desse harém

Vamos viver inebriados

Sem que nos escute alguém

A gozar e a sentir

A sensação de isolamento

Porque eu penso gozar e fruir

Gozar o meu viver, num só momento

**III**

Senhor! Caro senhor!

Ainda não sabeis o que é o amor!

**5º quadro - Cortina – ENTRE ELES****Porfírio** (zangado)

Pois é isso, comigo nada de ...! Não nasci para isso, tenho educação.

**João** (debicando)

Ué! ... Olha o doutorzinho! ... Isto é p'res trouxas. Tu diz que é moço educado, e no entanto, a tua educação só deu pra ser lavador de cocheira.

**Porfírio**

Cocheira, não, seu atrevido. Cocheira foi onde nasceste aquilo lá é uma garage!

**João**

Garage e cocheira é a mesma coisa, seu idiota. Eu não sou seu empregado de confiança - seu "l'home de chambre" uma especie de "garçon d'honneur"

**Porfírio**

Seu pouca coisa. Confundindo cocheira com garage ...

**João**

Olha, tu que és muito sabichão, diga-me qual é a diferença que existe, entre uma cocheira e uma garage, sim, diga, responde!

**Porfírio**

A diferença, todo mundo adivinha. É que a garage guardam-se objetos de luxo e estimação, vive sempre como um mimo e a cocheira ... guarda somente animais como tu.

**João**

Seu Hodolpho Valetino. Venha cá responda esta: qual é a diferença entre uma fita de cinema e o decote de uma senhora? (esfregando as mãos) Quero ver agora, seu sabichão!

**Porfírio**

É que ...

**João**

Vamos, isso não é garage nem cocheira, responda depressa!

**Porfírio**

É que a fita se vê no cinema e o decote nos bailes.

**João**

Olha só o talent! Aprenda, sinhá Chica Bertins

**Porfírio**

Vocês não insulte a gente ...

**João**

Ofendeu-se D Norma Talmadge? Escuta, diferença que existe entre fita de cinema e o decote de uma senhora é a seguinte: é que o almofadinha vê a fita uma vez e muitas vezes são [?] que no meio e se aborrece e o decote ele vê uma vez e quer ver sempre ...

**Porfírio**

São teorias tuas ... Cretinices.

**João**

Tu és mesmo ... com essa cara até parece a Glória de Avenge é assim que és inteligente. ...?

**Porfírio**

A minha cultura não deixa conceber pequeninas cousas ...

**João**

Já sei, se concebes o teu tamanho ...

**Porfírio**

Ah [...][?!]

**João**

Agora uma mais fácil seu vaqueiro .... Diga-me uma cousa: uma senhora vem em estado interessante a bordo de um

navio Francês, e entrando na Baía de Guanabara, dá a luz a uma criança, esta criança é francesa, é brasileira.

**Porfírio**

[?]

**João**

Eu!

**Porfírio** (debicando)

Belezinha de [?] ! Que gracinha! Vou comprar uma bonequinha para você!

**João**

[?]

## 6º quadro-Fantasia- MASCOTES DE MADAME

A cena representa uma alegoria, a boneca, segundo a fantasia do cenógrafo. (?) (Três caixas das quais saem 1ª e 2ª bonecas e o coro).

1 e 2 bonecas

Somos as mascotes de madame

Mariquitas divinais

Somos adornos das alcovas

Bibelôs originais

Dizem que somos "fetiche"

Nos chamam sempre mascotes

Somos o enlevo das famílias

E o encanto das cocotes!

Moços e velhos

Jovens catitas

Querem Mariquitas!

**Refrão**

Baby, baby, baby

Mariquitas, mascotes de amor

Baby, baby, baby

O ornamento de um toucador

Belo e extravagante

Faz admirar

O encanto dos casados

E dos namorados

Que pensam em casar

**Refrão**

Baby, baby, baby

Mariquitas, mascotes de amor

Baby, baby, baby

O ornamento de um toucador

Belo e extravagante

Faz admirar

O encanto dos casados

E dos namorados

Que pensam em casar

## 7ºquadro- Cortina- GROOMS OU CHASSEURS

### **Benedito** (entrando)

Estou contentíssimo! Corre tudo às mil maravilhas! O diabo do Patrício desapareceu-me mas hei de encontrá-lo. A companhia está quase organizada, falta somente conseguir a caraça de um caricata. Ainda que seja dentro de uma Caramanchão, fora daqui, hei de encontrar uma carantonha a qual pagarei pela carapinha, meterei dentro de uma Caravela e incorpora-la-ei à minha caravana. Depois irei pedir a imprensa para dizer a cara sociedade Carioca, que a peça de estreia está sendo escrita com carinho e intitula-se Caraminhguá. As entradas para nossa estreia não serão caras, deixando por isso de haver entrada de meia cara, para qualquer cara. Mas até lá ei já terei empregados, hei de tê-los fardadinhos, para recados, para... sim, hei de ter daqueles, como se chamam? Qual o verdadeiro nome? Garçons ou Chasseurs?

(Entram 4 Grooms dançando e cantando)

### **Grooms**

Quer seja na rua ou nos salões  
Servimos a patroa e patrões  
Atenciosos, a trabalhar  
Sempre ouvimos gritar  
Grooms! Grooms!

Sempre a sorrir  
Somos ativos no mister  
Para homem ou mulher  
Grooms! Grooms!  
Sempre a sorrir  
Grooms! Grooms!  
De amor!  
Grooms! Grooms!

Sempre procurando  
Servir com muito ardor.

## 8º quadro - Comédia- COMO ELES SE QUEREM

A cena representa o interior de uma casa modesta vende-se a um canto fogareiro com uma panela ao fogo. Panelas penduradas na parede, abano, etc, etc. A um nicho com cantos lamparina, etc, etc. A um balde. Porta e janela a mes posta para a refeição em tudo denotando o máximo aussie. Ao subir o pano, Joanna de costas para o público na janela canta.

### **Joana**

Ninguém pensa neste mundo  
que vive com felicidade  
Pois quando menos se espera  
Na vida vem tempestade

(Saindo da janela) Ih (Indo ao fogareiro)  
Eu cantando e o arroz queimando!  
(Como a recordar-se de uma ideia) Ah!  
Em boa hora me lembrei! A gente bota a panela dentro d'água fria e [?!] Tá pronto. Desaparece e [?!] O "fedor" do queimado vão si embora! (Buzos numa bacia, põe água na mesma e coloca dentro a panela de arroz. Recomeça a cantar. Entra Nequinho menino de 4 anos, mostrando um gafanhoto).

### **Nequinho**

Mãezinha! Mãezinha! Oia um gafanhoto?

### **Joana**

Larga isto Néquinho. Ilha que isto te morde menino.

### **Nequinho**

Não morde não, mãezinha!

### **Joana**

Bota fora, menino!

**Nequinho** (depois de jogar fora o gafanhoto)

Mãe sinha! Mãezinha! Me da beleza?

**Joana** (abre uma lata que contém bolachas. Tira uma e dá ao menino).

Toma! Deixa estar que assim, que seu Joaquim "chega" eu hei de lhe conta tudo! Tu tá precisando apanha!

**Nequinho** (fugindo)

Papai não me bate! (sai pelo fundo correndo)

### **Joana**

"Tá ficando levado esse menino!  
Também é "curpa" é de "seu" Joaquim que lhe dá mimo demais" ...

**Um carteiro** (aparecendo a porta)



Uma carta, sinhá Joana!

**Joana** (pegando-a)

Deixa vê (a parte satisfeita) Com certeza é de Euphresina. (ao Carteiro) De onde vem?

**Carteiro**

Vem de Portugal e a pro seu Joaquim! (sae)

**Joana** (virando a carta)

O que dirá esta peste? (depois de a olhar muito, bate-a no seio)

[?] de [?] o que nossa, Senhora quise (arrumando a mes)

Será ... (apressando-se)

Bem! Está na hora dele chega! ...

(voltando-se a procura do menino)

Nequinho! Nequinho!

**Joaquim** (entrando)

Deixa lá o garoto. Nesta brincadeira foi me buscar na estrada o raio do garoto.

(A mesma) Então! E o meu abraço?

**Joana** (um pouco triste)

Tá aqui, seu Joaquim! (abraçam-se)

**Joaquim**

Que raio de diabo tens tu, hoje, que estás meia cerveja e meia gasoza?

**Joana** (disfarçando)

Nada, seu Joaquim (noutro tom) Vamos jantar?

**Joaquim**

Pois claro, filha! Então não se ha de comer? Logo hoje trago uma daquelas devoradoras (noutro tom). O garoto já comeu?

**Joana**

Já! (tira a carta do seio e entrega-a) Olha seu Joaquim, tem esta carta que o correio trouxe.

**Joaquim** (pegando a carta)

Olá! Com seiscentos milagres! Noticias de Portugal, para mim, com certeza! Outro abraço (abraça Joana novamente lê a carta) Pausa)

**Joana** (triste)

Que pena eu não sabe lê ... (silêncio enquanto Joaquim lê)

**Joaquim** (depois de ler a carta)

Outro abraço sinhá Joana! Outro abraço!

**Joana**

Mas o que diz essa carta?

**Joaquim** (alegremente)

Imagina que a minha garota que ficou na terra com 3 anos quando para cá embarquei, casou-se. Soube agora o

meu endereço e escreveu-me, pedindo para que eu dê um pulo até lá a fim de conhecer-me.

**Joana** (aflita)

E tu vaes?

**Joaquim** (decidido)

Isso bem se pergunta, filha!

**Joana** (chorosa)

E nós? Eu e Nequinho? O que vai ser da gente? Sim ... O que vai ser de Nequinho?

**Joaquim**

Mas... Oh! Filha, não vou para ficar, vou e volto, se Deus quiser! Deixo-te metade das minhas economias que é pra teu sustento e do garoto. Leve apenas o necessário para dar um presente à filha. Dentre 3 meses estarei de volta...

**Joana** (incrédula)

Mas voltarás mesmo?

**Joaquim**

Então tu dúvidas? (outro tom) Deixa-te de baboseiras e vamos jantar! Então tú pensas que por acaso? ... Vamos jantar e deixa-te de "conversa".

**Joana** [?]

Espera um pouco enquanto vou buscar a agua ... (Pega o balde e aua. [?] muda. Joaquim senta-se contente e rele a carta)

**Joana** (entrando momentos depois com o balde e algumas flores, aparte)

Agora, sim. Nossa Senhora vai me proteger!

**Joaquim** (que ao ver entrar Joana, parara rapidamente com a leitura da carta entre pesarosa e contrita)

São para Nossa Senhora! São para que ela dê felicidade a yaya tua filha, e faça com que voltes depressa para o nosso lado! ... (Joaquim relê a carta. Joana orna o nicho)

**Nequinho** (entrando)

Papai!Papai! (abraça Joaquim)

**Joana** (voltando-se e vendo-o acariciar o garoto)

Então? Ainda vais?

**Joaquim**

Não! Também é meu sangue, também é meu filho!

**Joana** (ajoelhando-se)

Minha Nossa Senhora! Como és boa!

**9º quadro-Cortina- TUDO PRETO**

**I Sujeito** (entrando em pranto)  
Coitado! Quem havia de supor? Tão bom amigo que ele era!

**2 Sujeito** (também chorando)  
Este mundo é assim mesmo. O que havemos de fazer? Paciência!

**D Gertrudes** (dirigindo-se aos sujeitos)  
Que fatalidade! ~Tão bomzinho! Tão bem educado, tão bom vizinho! Tão... ahn! ahn! ahn!

**I Sujeito**  
Nós éramos como irmãos, coitadinho. Nós saímos sempre juntos e no eu ia pagar qualquer despesa ele não consentia, tão generoso!

**2 Sujeito**  
Comigo acontecia o mesmo. Tanto que quando nós estávamos no restaurante, o China já não tinha receio de servir, sabia que ele pagava tudo!...

**D Gertrudes**  
O que vale é que ele não tem família.

**I Sujeito**  
Mas tem amigos!

**Todos**  
Que desgraça, pai do céu!  
**Borboleta** (entra chorando e abraça Gertrudes)  
Como eu sou infeliz D Gertrudes. Deus me perdoe, mas ele não sabe o que faz. Agora que eu estava lhe querendo bem.

**1 e 2 Sujeitos**  
Quem não sente a sua falta!

**Borboleta**  
Logo agora que tinha me prometido pagar os juros da prestação!

**Todos** (chorando forte)  
Ahn! ahn! ahn! ahn!

**3 Sujeito** (entrando)  
Vocês já viram que infelicidade? Pobrezinho um rapaz tão jovem!

**D Gertrudes**  
Não há quem não chore a sua falta.

**Borboleta**  
Ai! D Gertrudes, segurem-me ai: eu dou um ataque.

**I Sujeito**  
Não faça isso minha senhora Ou bem choramos por ele, ou cuidamos do seu ataque.

**Borboleta**  
Como eu sou infeliz! Como ele era bonzinho!

**Todos**  
Pobre rapaz! Pobre amigo!

**Ele**  
Entrando com duas maletas de viagens(Deixa-as cair no meio da cena e ficou rodeado por todos aos que choram) Mas, então o que é isto? Tenha paciência, (abraça um por um). Calma meus amigos, quem pede sou eu!

**I Sujeito**  
Um amigo como tu, onde iremos encontrar?

**Todos**  
Sim, onde iremos encontrar? Em parte alguma.

**2 Sujeito**  
É verdade. Eu que o diga.

**Borboleta** (abraçando mais uma vez)  
Meu querido!

**Bebedo** (entrando vendo todos a chorar)  
Mas que diabo de choro é esse? Morreu alguém por aqui?

**Todos**  
Muito pior!

**Bebedo**  
O que é então, vae para ondes!

**Todos**  
Muito pior!

**Bebedo**  
Então com mil dragonas, o que é?

**I Sujeito** (apontando ele)  
É que esse nosso amigo vai para São Paulo no trem das duas? e 50

**Todos** (chorando forte)  
Ahn! Ahn! Ahn!

**Bebedo**  
Besteira!

## 10º quadro- Fantasia- PÉROLAS NEGRAS

Cenário representando um escrínio (?) encarnado, com um colar de pérolas negras. O complemento deste cenário é todo também de colares de pérolas negras.

**Coro**  
Somos as pérolas  
Luxo e beleza  
Das belas damas  
Toda riqueza

**Pérola**  
Os poetas já disseram

Em formosa poesia  
Que nós somos o reflexo  
Das lágrimas de Maria  
Dizem que somos geradas  
Com pranto, mágoas e dor  
E por isso é mais sublime  
Nosso esplendor!

Oh, senhores, senhoritas  
Belas figuras facetas  
Ao partirem não se esqueçam  
Que somos pérolas pretas  
(Enquanto a Pérola canta, o coro  
dança)

### **11º-quadro- Cortina – MODA PARISIENSE**

Duas mulheres trajando smocking,  
juntamente com um cavalheiro  
rigorosamente vestido também com  
smocking.

Os três cantam juntos  
Em Paris a grande moda  
Que acaba de surgir  
Obriga todas as damas  
O smocking vestir  
Seja castanha ou lourinha  
Seja preta ou mulata  
Todas andam de Smocking  
E colarinho e gravata.

Chapéus a Mazzantini  
Bengala inglesa  
Eis a grande moda.  
Da mulher francesa.  
Se se criasse a moda aqui  
Zé povo pensava em vaiar  
Mas como veio de Paris  
Zé povo diz prá se imitar.

#### **Refrão**

Smocking! Smocking!  
É fumar, o inglês diz.  
Smocking! Smocking!  
É vestido em Paris.  
(saem dançando)

### **12º quadro Comédia - O GRANDE ADVOGADO**

A cena representa um escritório em  
cima da escrivaninha um telefone  
branco.

Tobias  
Que desilusão, seu Tancredo! Formado  
há seis meses e em um cliente!

Tancredo  
É doutor, a coisa está ruim ...

#### **Tobias**

Bem. É preciso não desesperar.  
Ficaram de mandar hoje um cliente  
com uma cauda grande. É a primeira.  
Se ganhe as outras e virão em seguida.  
Trouxeste o pessoal?

#### **Tancredo**

Sim, senhor estão todos aí!

#### **Tobias** (consultando o relógio)

Está quase na hora (Indo a secretaria)  
E este telefone dos diabos que a Light  
ainda não ligou? É preciso ir lá amanhã  
(Ao Tancredo) Manda entrar o pessoal  
(Tancredo sae para voltar momentos  
depois acompanhado por 3 indivíduos).

#### **Tancredo** (aos 3)

Então já sabem o que tem a fazer, não  
é assim?

#### **I Indivíduo**

Sim, senhor.

#### **Tobias**

Os senhores vão fingir de clientes a fim  
de que uma pessoa que vem aqui fique  
bem impressionada.

#### **I Indivíduo**

Sim, senhor!

**Tancredo** (radiante depois de ter ido a  
porta)

Dr Tobias aí vem um homem. É ele é o  
cliente!

#### **Tobias** (afobado aos três indivíduos)

Os senhores sentem-se ali naquelas  
cadeiras e o senhor sente-se ao meu  
lado na secretaria. Senta-se à  
secretaria e que também faz o I  
indivíduo, põe-se espalhar papeis por  
todos lados e falar alto com o I)

A sua causa está ganha (aparece um  
sujeito decentemente vestido com uma  
valise na mão)

#### **O indivíduo da valise**

É aqui o escritório de Dr Tobias da  
Silva?

#### **Tancredo**

Sim, senhor. Faça o favor de sentar-se  
e esperar um pouco.

#### **Tobias** (ao cliente)

Pois é isso. A sua Causa está ganha. Agora é só receber o dinheiro.

**1 Indivíduo**

Obrigado, doutor.

**Tobias**

Como lhe quero mostrar os autos, peço-lhe que espere um momento enquanto atendo os demais. Sente-se ali e espere. (O cliente senta-se. Chamando o 2º indivíduo) O senhor faça-me o favor, (o 2 indivíduo senta-se a seu lado) A sua causa está um pouco complicada. Ontem apresentei razões, creio que ganharemos (olhando o relógio). O Juiz já deve ter despachado. Vou telefonar-lhe (Pega o telefone como se ele funcionasse) Alô! Norte 1657! Ih! Quem fala? É você meu caro Guedes? É o Dr Tobias! Bem... Obrigado... Escuta, aquelas razões que apresentei do processo 1023, já foram despachadas? Sim? ... A meu favor?! ... Obrigado, meu caro amigo ... Você é um amigo! Bem, obrigado, até amanhã. Obrigado. Adeus. (Ao cliente) Como vê ganhamos. Uma causa que todos diziam perdida ...

**2 Indivíduo**

Obrigado, Dr. E quanto lhe devo?

**Tobias**

São dez contos. Isso tem tempo. Depois falaremos...

**2 indivíduo**

Então obrigado, Dr. Até amanhã!

**Tobias**

Adeus. (Ao indivíduo 3) O senhor faça o favor! (o cliente senta-se) O seu caso é simples, espere um pouco, falei ontem com o Presidente da Companhia. O senhor será indenizado. (Fala ao telefone) Alô! Central 57 sim ...É da Companhia Matarazzo? Sim? É o gerente? Ainda bem. Fala Dr Tobias Silva. Os senhores indenizaram ou não o meu cliente? Sim... Muito bem. São 150 contos só ... Pode ir receber? Muito obrigado!... Até amanhã. (Desligou o telefone) Amanhã terá o seu dinheiro. Precisamos conversar ainda. Sente-se ali e espere, enquanto atende ali o senhor. (Levanta-se e dirige-se ao indivíduo da valise), meu caro senhor, o que manda?

**Indivíduo da Valise**

O senhor é o Dr Tobias?

**Tobias**

Sim, senhor. Tobias Silva. Advogado para o servir.

**Indivíduo da Valise**

Eu sou da companhia telefônica. Venho ligar o seu aparelho.

**Tobias**

Santo Deus enganei-me. (Desmaio geral)

**13ºquadro Cortina - JABOTICABA AFRANCEZADA**

**Cançonetista**

Sou a Mistinguet brasileira  
A cançonetista festejada  
Cheia de graça, eu sou brejeira  
Sou jaboticaba afrancesada  
Com essa graça parisiense  
Eu faço assim  
Sou o que de melhor se pensa  
Eu sou a brejeirice, enfim!

**Refrão**

Sem muita arte  
Mas sempre bela  
Vou dos salões  
Até a favela!  
Canto com graça  
Sou de alto lá (olhando uma senhora na plateia)  
Pardon, madame  
Je suis, comme ça?

Com este pisar encantador  
Com esta boquinha de encantar  
Todo o meu gesto é sedutor  
A minha elegância é sem par  
Dizem que imito as estrangeiras  
Não é assim  
Tenho a graça das brasileiras  
Tudo é natural em mim.

**14ºquadro Fantasia - D. JOÃO CHARUTO**

A cena representa um trecho do Jardim Medieval. Ao descerrar-se a cortina, a orquestra executa um Minueto para a entrada dos Marqueses. Os personagens aparecem trajando a Luis XV.

**Marquez** (depois do cerimonial com a Marqueza)

Conhecemo-nos entre risos, entre flores!

**Marqueza**

Na quadra em que o amor, governa, impera.

**Marquez**

Que linda primavera!

Carícias febris, lúbricas, frementes

Uniam fortemente esta paixão.

**Marqueza**

[?] beijos de voluptia, ardentes!

**Marquez**

Que cáldo verão!

**Marqueza**

Tu partiste. Que intermino tormento.

Em saudade pranteei meu abandono...

Depois de tanto amor, o esquecimento...

Que dolorido outono!

Voltaste. De tudo esqueceste.

**Marquez**

Tudo?!

**Marqueza**

Sim, morreu para sempre nesse idyllie terno.

**Marquez**

Mas é sempre mais forte o meu amor contudo...

**Ambos**

Que esplêndido inverno!

**Marquez**

Perdão! (Oh!Marqueza, perdão!)

Nosso inverno será um verão

Nossas vidas será [?] [?]

Viveremos em doce Primavera

Nosso peito amoroso há-de arfar

Se juvenecidos com a alma a vibrar.

**15º Quadro Cortina - BANHISTAS**

Patrício ( monologando)

E não é que o Benedito caiu fora? Já o procurei por todo canto e não há meio de o encontrar, também ele não fez senão tirar a forra do que lhe fiz. O diabo é que a revista já está pronta, e era necessária a presença dele para alguns retoques. Enfim...Olá!

Aproximam-se as banhistas que há pouco na praia, davam a nota do “chic” e da galanteria...

(Entram as banhistas)

Black Girls em trajes de banho

**Todas**

Somos as banhistas delicadas

Somos as melindrosas festejadas

O nosso porte é gentil

Encantos mil

Temos neste Brasil

Vivemos sempre a cantar

Na praia a gritar. Oh! Oh!

A nadar

Desde o arrebol

Saudando o sol. Sol! Sol!

Nós somos as sereias

Brincamos nas areias

Nós somos as catitas

Banhistas futuristas!

(Dançam e saem)

**Apoteose Final**