



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

Caio Chaves Faria

POR UMA HISTÓRIA NEGRA DO TEATRO BRASILEIRO:

Raça e educação no contexto escolar

OURO PRETO

2021

Caio Chaves Faria

POR UMA HISTÓRIA NEGRA DO TEATRO BRASILEIRO:

Raça e educação no contexto escolar

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

OURO PRETO

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

F224p Faria, Caio Chaves.
Por uma História Negra do Teatro Brasileiro: Raça e Educação.
[manuscrito] / Caio Chaves Faria. - 2021.
46 f.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel.
Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Teatro negro. 2. Artes cênicas. 3. Raça. 4. Teatro Brasileiro. I.
Maciel, Paulo Marcos Cardoso. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III.
Título.

CDU 792.08(81)

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES



FOLHA DE APROVAÇÃO

Caio Chaves Faria

Por uma história negra do teatro brasileiro: raça e educação no contexto escolar

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Artes Cênicas

Aprovada em 25 de agosto de 2021

Membros da banca

Pr. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Clovis Domingos dos Santos - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Paulo Marcos Cardoso Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 31/10/2021



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Marcos Cardoso Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 31/10/2021, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0239427** e o código CRC **0189384F**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.011475/2021-51

SEI nº 0239427

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: 3135591731 - www.ufop.br

RESUMO

Essa monografia tem como objetivo trazer uma reflexão por meio da historiografia do papel e da contribuição do negro (a) na formação do teatro brasileiro. Para tanto, parto de uma experiência vivenciada no Programa de Iniciação à Docência (PIBID) com uma turma de 9º ano da escola Municipal Isaura Mendes, localizada no Bairro da Piedade, em Ouro Preto. Nela, os discentes envolvidos se depararam com o desconhecimento da contribuição cultural, intelectual e artística dada por negros e negras no Brasil o que implicou, por sua vez, na construção de uma prática pedagógica de recorte racial que fosse capaz de levar à discussão do racismo, da violência e do epistemicídio. Para isso foi importante investigar os diversos tratamentos conferidos à presença negra no teatro brasileiro investigando o pensamento e a produção de autores como Leda Maria Martins (1995); Miriam Garcia Mendes (1982; 1993); Décio de Almeida Prado (1972; 1992; 1993), Sábato Magaldi (2004).

Palavras-Chave: Teatro Brasileiro; PIBID; teatro negro; raça; educação.

Sumário

Introdução	5
Capítulo I. O Negro como Ator no Teatro Brasileiro.....	9
Capítulo II. O teatro moderno e negro brasileiro.....	25
Capítulo III. Considerações Finais.....	41
Referências bibliográficas.....	44

Introdução

A origem desse trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Cênicas tem como base as experiências realizadas através do programa do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), na disciplina de Artes, com coordenação do Prof. Marcelo Eduardo Rocco de Gaspari, na Escola Municipal Isaura Mendes, localizada no bairro da Piedade, em Ouro Preto, durante os anos de 2018 a 2020. O Programa de Iniciação à Docência (PIBID) contou como estágio obrigatório no curso de licenciatura em Artes Cênicas, devido ao contexto complexo da pandemia gerada pela COVID-19 a partir de 2020, o calendário acadêmico universitário que foi suspenso no dia 15 de março de 2020, por meio de decisão pela instância máxima da UFOP, CEPE, de paralisação das aulas e atividades presenciais por tempo indeterminado em todos os níveis (graduação, pós-graduação, especialização). A retomada do calendário acadêmico da UFOP em janeiro de 2021 por meio do sistema telepresencial para aulas da graduação, orientações e demais eventos acadêmicos. Com essa medida foi discutida e publicada uma resolução a respeito dos estágios obrigatórios para os cursos de licenciatura, com o aproveitamento de experiências didáticas como os projetos de ensino: PIBID e Residência Pedagógica pudessem serem utilizados como a carga horária total dos estágios, isso deu-se por meio da resolução publicada pela Pró-Reitoria de Graduação, em 5 de fevereiro de 2021.

A partir das vivências e atividades desenvolvidas, no âmbito do referido programa e no contexto escolar informado acima, com a turma de 9º ano, principalmente pelas questões próprias a idade desses alunos (as), que variavam de 13 a 16 anos, que o tema desse TCC surgiu. Mais especificamente surgiu de uma atividade realizada em sala de aula com os alunos pelo trio de bolsistas do PIBID (Fernanda Ruas, Lorena Bragança e eu). Partimos de pequenos cartazes com fotos ou ilustrações de personalidades históricas negras brasileiras. Foram essas figuras: Tereza de Benguela, líder quilombola que viveu no século XVIII; Marielle Franco, vereadora carioca assassinada por motivos políticos e Luiz Gama, advogado abolicionista do século XIX.

A presença dessas três personalidades históricas em sala de aula promoveram um debate bastante produtivo com a turma que desconhecia a vida e a trajetória dessas três figuras negras de importância nacional e suas contribuições nas mais diversas áreas do conhecimento. Por outro lado, muitos (as) dos (as) alunos (as) ainda tinham em mente a questão do (a) negro (a) com o estereótipo do escravizado e não as contribuições por ele (a) dada nas mais diversas

áreas do conhecimento no Brasil, desde a sua chegada ainda no século XVI na América Portuguesa:

O Brasil foi um país colonizado por Portugal e usou legalmente a mão de obra escrava entre 1530 e 1888. Durante esse período, o escravo foi a maior força de trabalho, tendo sido responsável pela labuta em todas as atividades de exploração, cultivo agrícola, pecuária e nas tarefas domésticas. É no fim do século XIX, com o início do período industrial, que sua força de trabalho deixa de ser interessante (MAIA; ZAMORA, 2018, p. 267).

Durante as aulas seguintes trabalhamos a questão da memória reforçando os aspectos positivos da imagem de pessoas negras. Neste sentido, é importante salientar que a maioria dos (as) alunos (as) dessa turma eram negros (as) e que não se reconheciam racialmente tal como eram. O que notamos em algumas falas que associavam o signo negro a algo negativo, o que é possivelmente um dos reflexos da mídia hegemônica:

Na sociedade brasileira, assim como em outras, as representações que prevalecem são construídas por narrativas hegemônicas, capazes de representar um grupo social em detrimento de outros. Essas representações foram construídas mediante a óptica eurocêntrica, que institui sentidos de “normalidade” e “anormalidade”, estabelecendo como norma padrão o homem, branco, heterossexual, cristão (FERNANDES; SOUZA, 2016, p. 104).

Uma das instituições que, ao longo do tempo, disseminaram tais representações foi a escola, logo, a sua inserção pode contribuir para compreendermos os contornos mais gerais que moldam sua existência e seu modo operacional. A escola Isaura Mendes está situada longe do centro histórico de Ouro Preto, guardado pelo patrimônio cultural, e conta com um público formado majoritariamente pela população pobre e negra. Não por acaso o difícil acesso aos meios de transportes é um dos componentes que marcam a minha estada na instituição como aluno do curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Me surpreendi com o silêncio em torno da questão racial tão presente naquele contexto adverso.

As práticas desenvolvidas na escola pelo meu grupo do PIBID, se pautavam na obrigatoriedade da lei 10.639/2003 que prevê a apresentação e discussão de temáticas afro-brasileiras no Ensino Fundamental e Médio, a lei toca em questões caras ao Movimento Negro como a necessidade de políticas de reparação, a urgente desconstrução do mito da democracia racial, aborda questionamentos comuns dos educadores como se deve ou não

designar seus alunos como negros e desmistifica afirmações equivocadas como a de que negros se discriminam entre si e são racistas também. Sendo assim, durante as aulas o debate acerca da temática compreendeu a inclusão da questão racial associada ao problema da violência, à dimensão da memória e ancestralidade.

Essa incursão pela presença negra na história e na sociedade brasileira me fez questionar qual seria seu lugar no teatro brasileiro, tendo em mente que essa história foi embranquecida na sua historiografia (MARTINS, 1995). Sendo aluno do curso de licenciatura em Artes Cênicas, as matérias de estudos teatrais que compuseram meu processo formativo foram majoritariamente em concordância com o repertório eurocêntrico nos currículos das disciplinas tanto da área teatral, como da área educacional, o que me fez junto a outros alunos do curso de licenciatura questionar essa invisibilidade epistemológica que as práticas teatrais negras estavam constringidas.

Trata-se de perceber também como o desconhecimento da contribuição do negro gera profundos equívocos quanto a sua participação e contribuição ao teatro nesse país, principalmente diante da revisão crítica do tema proposta por pessoas negras que vêm buscando resgatar as memórias e contribuições que sua raça promoveu no Brasil e vejo isso, por exemplo, no âmbito das discussões a respeito do currículo no curso de Artes Cênicas, pois, finalmente se criou uma disciplina específica sobre a presença negra na história do teatro brasileiro com a reformulação curricular do curso de Licenciatura. Desta maneira, vem de encontro ao anseio de alunos (as) antigos (as).

Para discutir a questão da presença negra no teatro brasileiro vou partir da revisão crítica levada adiante por pesquisadores e ou pesquisadoras negros e negras acerca do estado da arte negra por meio de estudos teatrais como Leda Maria Martins (1995), Marcos Vinícios Alexandre (2014). No primeiro capítulo trago um breve panorama do teatro brasileiro do período inicial da colonização portuguesa até o século XX abordando, ao longo dos três primeiros séculos (XVI, XVII e XVIII), a presença em cena de atores negros, escravizados, forros e livres, e mulatos que formavam companhias e encenavam desde farsas às óperas. Para tanto vou reunir as pistas já identificadas pela literatura especializada buscando delinear um trajeto que, aos poucos, parece se tornar conhecido. Dando continuidade à reflexão volto atenção para o processo de embranquecimento da cena teatral do século XIX. No segundo capítulo, saliento as mudanças e as continuidades históricas relativas ao regime da presença da atuação negra no teatro brasileiro, sobretudo, as respostas dadas ao problema pela

Companhia Negra de Revistas e pelo Teatro Experimental do Negro. No terceiro capítulo, discuto a presença do negro na dramaturgia do século XIX: como ele aparece e é representado, principalmente entendendo o lugar de sua inserção social mais ampla e como a escravidão molda muitas vezes essas personagens. Nas minhas considerações finais, tento elencar algumas ideias e caminhos partindo do estudo feito da contribuição do negro no âmbito teatral.

Capítulo 1. *O Negro como Ator no Teatro Brasileiro*

As primeiras manifestações teatrais brasileiras aconteceram ainda no século XVI ao largo da costa brasileira, com as missões jesuítas oriundas da Companhia de Jesus que chegou em 1549, nas quais se destacaram os autos escritos pelo padre espanhol José de Anchieta, principalmente a obra *O Auto de São Lourenço* (1586? – 1587?). A função pedagógica dessas representações tinha como principais objetivos a conversão e catequese dos indígenas na religião católica e o fortalecimento da fé cristã pelos colonos que aqui estavam. Vale ressaltar que os autos representados continham elementos em vários idiomas como o Tupi-Guarani, o espanhol e o português, conforme comentou Sábado Magaldi: “A alternância de cenas nas três línguas supõe a presença de um público mais familiarizado com a terra – índios que já assimilaram o português e o espanhol e colonizadores que já aprenderam o vocabulário tupi” (2004, p. 18). Por outro lado, Antônio Candido e J. Castello estudando a produção teatral de Anchieta através dos autos assinalaram:

Caracteristicamente popular, tanto pela simplicidade de linguagem, quanto pelo rudimentar da técnica, os autos de Anchieta se apresentam como matéria religiosa e profana, sugerida pela história sagrada, pelas perseguições aos cristãos e pelos hábitos, costumes, instituições indígenas, equacionados com o esforço jesuítico de catequese do índio, nos seus insucessos e triunfos [...] (1996, p. 18).

Mas não era apenas a língua a moeda de troca teatral, pois, há muito portugueses e espanhóis conheciam as danças de índios, seus cantos heroicos e as suas cenas de lutas e batalhas, que faziam parte da programação de muitas festas àquela altura. De qualquer modo, o importante me parece ser a singularidade do auto jesuítico de Anchieta que assimilou o idioma e os costumes, as danças e os ritmos, dos índios, especialmente Tupis e Guaranis, fazendo dessa experiência na América Portuguesa um capítulo sem igual na história do teatro do mesmo período na Europa.

Após a expulsão da Companhia de Jesus e confisco de seus bens em 1759 por ordens do Marquês de Pombal, para Décio de Almeida Prado, não há muita coisa a comentar: “O século XVII nada oferece além de notícias esparsas e sucintas, ora de autores nacionais, cujos nomes se conservam mas não as suas peças” (1992, p. 55). Ponto de vista compartilhado por Sábado Magaldi ressaltou a questão da ausência de uma produção expressiva do teatro no

Brasil durante o período: “Não chegaram até nós outras peças jesuíticas e, pelo menos até agora, não se descobriram textos que tenham sido representados durante o século XVII” (2004, p. 33).

Perspectivas contrariadas pelos estudos realizados por Carmen Gadelha e Edwaldo Cafezeiro que sugeriam que não apenas tínhamos as manifestações dos índios como também, por outro lado, as sementes jesuíticas não teriam sido tão estéreis assim: “Há uma tendência, entre os pesquisadores brasileiros, a considerar o século XVII como o início de uma época em que haveríamos de passar cento e cinquenta anos sem teatro. [...] vimos que manifestações teatrais já encontramos nos índios e, por outro lado, a semente jesuítica não desapareceria assim”. (GALDELHA; CAFEZEIRO, 1996, p.58). Além disso, conforme acrescentou Miriam Garcia Mendes, em *Personagem Negra no Teatro Brasileiro* (1982), sobre esse período: “era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a 2ª metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravizados promoviam representações de seus autos profanos: Congada, ou Congo, as Taieiras, o Quicumbre, os Quilombos” (MENDES, 1993, p. 48).

Durante o século XVII é importante notar que, além da expulsão dos jesuítas no país, houve a proibição da publicação em tipografias nacionais das obras por aqui escritas, o que talvez seja um dos motivos de tão escassa documentação no período teatral. Sobre a questão da ausência de uma documentação farta sobre as produções daquele período:

Por que esse vazio teatral do século XVII? Além da falta de documentos (poderíamos conjecturar que é mais deles esse vazio), talvez algumas causas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos grandes centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisariam enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico (MAGALDI, 2004, p. 27).

Embora exista a nesse período, segundo a historiografia já registrou as duas peças do escritor baiano Manuel Botelho de Oliveira (1636 - 1711), que são *Hay Amigo para amigo* e *Amor, Engaños y Celos* que fazem parte do livro de poesias *Música do Parnaso* (1705). Os recortes historiográficos de Prado (1992) e Magaldi (2004) podem revelar, em sua ótica da ausência e ou da precariedade da atividade teatral nos séculos XVII e XVIII, uma visão colonizadora sobre as práticas cênicas realizadas naquele período, então, que tem como horizonte principal do percurso a fundação das Casas de Ópera. Entretanto, acreditamos ser possível pensar num caminho distinto das Casas de Ópera encontraríamos um caminho para

conceber tais produções segundo uma dimensão que lhes foi própria, de acordo com o que salientou Gadelha e Cafezeiro (1996, p. 59): “Persiste aqui a concepção dominante do teatro como manifestação artística exclusiva das casas de espetáculo especialmente construídas para esse fim”. O que é importante para pensarmos de que forma olhamos para esses séculos ditos como perdidos e marcados pela ausência de atividade teatral mais regular, em que medida essa concepção pressupõe um olhar e espaço cênico eurocêntricos?

O questionamento visa problematizar esse “vazio” de quase três séculos salientando, sobretudo, a presença de atores negros e mulatos na cena teatral ao longo de todo o período, embora tenha sido dissipada nos séculos seguintes dos palcos convertidos em “símbolos nacionais”, segundo observou Miriam Garcia Mendes, as companhias permanentes que ocupavam as casas de espetáculos eram constituídas por elencos formados por “cantores, dançarinos e cômicos, provavelmente negros ou mulatos, na maioria”, de acordo com os depoimentos dos viajantes estrangeiros que nos visitavam desde fins do século XVIII: “todos unânimes em afirmar que os espetáculos a que tinham assistido eram representados por elencos de cor, “os brancos só raramente, em papéis de personagens estrangeiros” (MENDES, 1982, p. 2).

Depoimentos que, na sua maioria, registram a lamentável impressão causada nos viajantes diante dos espetáculos assistidos na América Portuguesa. Até que ponto a “impressão lamentável” alegada em função da falta de domínio, de competência ou de gênio para o ofício de ator e ou músico, não dizia respeito, por um lado, a presença do escravizado na cena teatral e ou musical, por outro lado, ao preconceito que recaía sobre o ator como uma ocupação pouco digna para os padrões sociais vigentes na época (Século XVIII). Portanto, enquanto sujeitos desclassificados os negros e mulatos sendo atores seriam duplamente rebaixados na América Portuguesa, independentemente de serem escravizados, alforriados ou livres, já que esse grupo estava à margem da sociedade pelo seu tom de pele e sua função de servidão anterior ou atual: “Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época se devia, provavelmente ao preconceito generalizado pela profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Apelava-se, então, para o negro ou o mulato, escravo ou liberto” (MENDES, 1982, p. 3).

Neste ponto nos deparamos com uma questão a ser investigada ainda, ou seja, até que ponto a máscara branca adotada na Europa ao se deslocar para a América Portuguesa se tornou racializada, o que provavelmente chamou atenção de Saint Hilaire que chegou a notar

que os atores tinham o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho e as mãos também eram pintadas de branco restando, sob a vestimenta, o corpo invisível do negro ator clássico. Mas é preciso ver no invisível o tremular do corpo, da fala, do gesto para trazer à tona a carne indígena e, posteriormente, a africana que anima, em sua contradição, a colonização de seus corpos pela personagem europeia.

A relação entre a máscara branca e a pele negra tencionava redefinir o contorno de ambas e o alcance da identificação entre ator e papel pressuposta na organização da atividade teatral ao longo do período. A atividade artística do período tinha como protagonistas em cena atores e atrizes negros (as) representando um repertório de obras clássicas de Voltaire e Moliere, tal qual observamos na primeira companhia teatral nacional, sob a direção de Manuel Luís:

O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. Entre seus espectadores constava nada menos que a realeza brasileira. Alguns artistas negros e mulatos (atores, diretores e administradores de companhias), desse período, fizeram sucesso também individualmente. Dentre eles, estão: 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 (LIMA, 2010, p. 25).

De acordo com Prado (1992), as principais atividades teatrais se concentravam nos principais portos do país Salvador e Rio de Janeiro, porém, com a interiorização e o avanço da extração de pedras preciosas, Minas Gerais e Mato Grosso passaram a contar como partes integrantes do circuito que até, então, havia estado circunscrito mais ao litoral, de pequenos aldeamentos se transformaram em cidades importantes do ponto de vista da produção teatral. Vale lembrar que a atividades teatral esteve ligada diretamente com o contexto mais amplo das festas na América Portuguesa, uma vez que delas não se separavam definindo o próprio terreno de existência da dança, ao canto e a música de tal maneira que se torna muito difícil distinguir entre seus “campos”. Neste sentido, as artes contavam com a influência direta da Igreja Católica que controlava suas apresentações e seu calendário combinava com os dias santos e festas do calendário cristão:

As tais manifestações teatrais ou para teatrais, de natureza privada e repercussão restrita, com margem para improvisações pessoais e libertinas, contrapunha-se outro tipo de espetáculos. Promovidos pela Igreja e bem organizados, encaixavam-se sem

dificuldade, em proporções relativas aos recursos locais, dentro do perfil das grandes festas barrocas ibéricas. A apresentação de peças completa nesses casos uma programação ambiciosa, que empenha toda a comunidade, comportando, eventualmente, além de teatro, cavalhadas, execuções musicais, fogos de artifício, desfiles de carros alegóricos e triunfais (PRADO, 1992, p. 63).

A questão é mais complexa se pensarmos que ou admitimos que não havia um "campo" das praticas artísticas distinto das demais manifestações presentes nas festas, além disso, eram os (as) negros (as) e mulatos (as), os agentes da mediação entre as festas e o palco em função de alguns deles (as) participarem de elencos teatrais e de irmandades diretamente envolvidas com a produção das festas como, por exemplo, o de Nossa Senhora do Rosário.

Outra companhia de atores negros e mulatos desse período era formada pelo Padre Ventura, que também era mulato, e apresentou nos palcos do Rio de Janeiro, óperas, pois, segundo comentou Araújo, “com elas teve início a história dos elencos profissionais no Brasil desde, pelo menos, as décadas de 1700, sob a direção do Tenente-Coronel de Milícias António Nascentes Pinto, ele próprio tradutor de peças” (ARAÚJO, 1977, p. 19). Os documentos consultados e analisados pelo pesquisador, os contratos registrados em cartório para a constituição de elencos para as casas da ópera de Porto Alegre e São Paulo, mostram justamente o número expressivo de “homens de cor” que compunham esses primeiros grupos, tal como informam também as Cartas Chilenas, de Tomás António Gonzaga (1774-1809), e, segundo complementou, “mais extensamente os comentários, de autoria desconhecida, sobre as peças apresentadas em 1790 em Cuiabá, pela passagem do aniversário do Ouvidor Diogo de Toledo Ordonhes, a que já se fez referência” (Ibidem).

As apresentações realizadas nesse período costumavam acompanhar o surgimento e o desenvolvimento dos principais polos culturais do período: Rio de Janeiro, Salvador, Vila Rica e Diamantina, não por acaso abrigavam também as Casas de Ópera que começaram a ser construídas por volta de 1730. Elas tinham capacidades para 350 lugares e representavam óperas italianas como as de Pietro Metastasio, conforme observou Prado: “pudemos ver as obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir os trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má regida por um padre corcunda em traje eclesiástico” (1992, p. 64). Mendes (1993), por outro lado, informa que Chica da Silva entre 1753 e 1771 representou, em Diamantina, no seu teatro particular, várias obras teatrais da época.

Elencos negros interpretando personagens saídas de um repertório formado pelas obras e estilos diversos espanhol, italiano e francês, sobretudo, as comédias espanholas de capa e espada, o drama clássico francês e a ópera italiana, o que se explicaria, segundo comentou Décio, “conforme as versões, o fato pode explicar-se tanto por uma propensão natural da raça ou da cultura negra, sobretudo em relação a música, quanto pelo descrédito que envolvia a figura do ator” (PRADO, 1992, p. 79). Logo, a profissionalização dos elencos, a formação de um repertório atorial, estavam sendo levados adiante por aqueles que, segundo se dizia, subia socialmente se tornando ator, ao contrário do branco: “A verdade é que os brancos desciam e os mulatos subiam socialmente ao tornarem-se atores” (PRADO, 1992, p. 80).

A passagem do século XVIII para o século XIX geralmente se confunde com a chegada no Rio de Janeiro da família real portuguesa e a instalação da corte na América Portuguesa que, assim, acaba se tornando centro do poder político-administrativo da coroa fugida das tropas de Napoleão Bonaparte. Com a vinda da realeza, a cidade do Rio de Janeiro precisava urgentemente ser adequada à condição de vida da nobreza que acompanhava suas majestades, ou seja, era preciso criar algum banco, tipografias, teatro, dentre outros artefatos necessários a rotina administrativa e, ao mesmo tempo, a vida de corte.

Com a partida de Dom João VI para Portugal em 1817, seu filho Pedro II assume como príncipe regente, mesmo que contasse na época com apenas 6 anos de idade. Os empreendimentos e as ações se baseavam agora em valores iluministas, neste sentido, a arte e a cultura deviam ser pensadas como símbolos ou sinais do desenvolvimento e ou do grau de civilidade de um país. Entretanto, em reação às Cortes reunidas em Lisboa que exigiam o retorno do território à condição de colônia, a questão da independência se tornava, aos poucos, uma resposta que não alterou a condição cativa dos negros e negras, nem incorporou os demais grupos já desclassificados, pelo contrário, o século XIX no Brasil marca o maior período de tráfico escravagista de povos da Costa Africana para o litoral Brasileiro.

A Ilustração transformava os povos não europeus em primitivos e a racionalidade se tornava o marcador para distinguir os mais e os menos evoluídos, por outro lado, o Romantismo não foi capaz de encontrar para os negros e negras, mulatos e mulatas, um espaço que não estivesse, de antemão, determinado pela escravidão que, por sua vez, contrariava o pressuposto da liberdade implícito em ambos os enfoques. Neste sentido, nos

interessa saber de que modo se arranjou, neste contexto, as relações entre personagens, atores e ou atrizes, para retomarmos nossa questão.

Vale lembrar que, no começo do século XIX, D. Pedro I dera ordens para se contratar a melhor companhia de Lisboa para a estreia do recém-criado Real Teatro D. João que, na época, era a de Ludovina Soares (PRADO, 1972, p. 27). Tinha início aqui um processo de “branqueamento” dos elencos e das companhias mesmo que os sujeitos envolvidos não fossem europeus, propriamente. O incentivo de sua alteza daria frutos com a permanência de parte dos intérpretes do elenco e enquanto impulso às viagens que viriam marcar a história do teatro brasileiro. A transformação do ator João Caetano em símbolo de um teatro que se queria civilizado e nacional é um dos desdobramentos dessa política de cortar as amarras do Império com a colonização, e, segundo a bibliografia, sinal do processo de embranquecimento de sua cena teatral:

o fato de ser negro e escravo, portanto, condição racial e social por si mesmas degradantes, colocava o indivíduo em situação de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual certamente, não lhe seria fácil tornar-se um objeto estético, segundo os padrões convencionais; isto é, a rigor, ele não devia chamar a atenção do artista sobre sua humilde pessoa” (MENDES, 1982, p. 20).

Desde o início de sua trajetória como ator, se partirmos de sua estreia profissional, João Caetano sempre teve cuidado com a construção de sua imagem pública como principal ator de teatro da corte. Mesmo em conflito com os autores candidatos a escritores de drama e com os intelectuais que defendiam a criação do teatro nacional via dramaturgia, também sem contar os vários atores cômicos que despontaram na cena brasileira da segunda metade do século XIX, o autor soube registrar ou marcar sua presença em cena de acordo com uma imaginário sobre o ator estereotipado segundo termos como nobreza e arte. Não por acaso, foi considerado por parte da historiografia não apenas como o maior ator brasileiro de seu tempo – e talvez de todos os tempos” (PRADO, 1982, p. 1).

Na sequência de papéis interpretados por João Caetano como Otelo, Antônio José, Kean, entre outros, o ator também revelava suas aspirações pessoais e artísticas, na qual fica evidente sua tentativa de se igualar a seu ídolo, Talma: “François-Joseph Talma (1763-1826) foi universalmente reconhecido no seu tempo como um ator que lutava contra a atuação não naturalista e estereotipada” (PAES, 2014, p. 85). Em seus escritos sobre a técnica teatral enxergasse como uma espécie de Talma tropical não propriamente por uma questão

estilística, mas, pela sua relevância histórica, ou seja, o que estava em jogo em sua escrita e parece concordar com a visão da historiografia mais tradicional (PRADO, 1972, p. 98) é que a comparação, malgrado o contrassenso estilístico, dizia respeito ao significado de ambos para os teatros de seu tempo.

Embora a presença dos negros (as) e mulatos (as) nos palcos brasileiros não tivesse sido um evento isolado durante os séculos XVII e XVIII, com a chegada do século XIX e as mudanças trazidas pela coroa portuguesa no Brasil, essa presença negra nas artes cênicas vai perdendo espaço nos teatros criados na corte, até praticamente desaparecer no ofício teatral, o que vemos durante quase todo o século XIX e meados do século XX. Vale lembrar que o ideal reclamado publicamente corresponde ao desejo em ocupar o mesmo lugar do intérprete clássico nas cortes europeias. Por outro lado, em seu corte estilístico remete ao repertório interpretado pelos elencos dos desclassificados que se tornavam, agora, personagens duma dramaturgia moldada da mesma forma que o espelho cortesão no qual se admirava o ator fora de cena, conforme salientou Martins, em *A Cena em Sombras*: “Desde o século XIX, nas comédias, pré e pós-abolição, a máscara do ridículo cola-se a personagem negra, que se torna símbolo ostensivo da comicidade construída pela maximização do grotesco” (1995, p. 42). Desta maneira, as companhias, personagens, papéis e elencos eram também hierarquizados por um padrão estético-racial que demarcava os lugares ocupados, as funções delegadas e os papéis desempenhados. Nesse contexto de multiplicação das salas de espetáculo na corte e em outras cidades, as questões relacionadas a “verossimilhança” e a “verdade” em cena quase sempre esbarraram na presença negra e ou miscigenada como um empecilho ao reflexo claramente desejado, logo, “deveria ter pele com tonalidade mais clara, traços suavizados, cabelos de ondas mais largas e sua ascendência escrava perpassada por duas ou três gerações. Esse fator social de sangue, com ascendência escrava, afetava muito mais que a cor da pele” (GOULART, 2010, p. 45).

E dentro desse mecanismo de exclusão, o negro teria que desaparecer da cena, sobretudo, como intérprete porque dentro do projeto imperial, nacionalista e burguês de teatro, se tornou no drama signo do fundo falso e violento da liberdade reivindicada muitas vezes na dramaturgia. A escravidão doméstica aparecia como uma das ameaças às famílias bem-nascidas como mostra *O demônio familiar*, de José de Alencar. Alencar empresta ao seu personagem todos os estigmas que considerava uma ameaça à ordem patriarcal que havia até então comandado à vida local. O importante aqui é perceber como o escritor reúne a

escravidão e o liberalismo num mesmo caldo conservador que anima sua personagem como, por exemplo, a protagonista de *A mãe*, a velha preta age como se fosse uma heroína de drama burguês, mas, é como mãe que escolhe não revelar ao filho sua identidade escrava: “Na idealização das imagens do negro, o teatro brasileiro, desde o século XIX, tem-se apoiado, portanto, em um argumento de autoridade que estabelece a *priori* um valor de significância negativo para o signo negro” (MARTINS, 1995, p. 43).

Mas se o negro e ou a negra encontrou lugar na dramaturgia não se pode dizer o mesmo do intérprete na cena teatral. Passamos do regime estético-teatral da White Face para o da Black Face, da máscara branca encarnada no corpo negro e ou mulato para o da máscara negra encarnada no corpo tido por branco. O papel mais famoso realizado por João Caetano é de Otelo, adaptação de Jean-François Ducis, da obra original de William Shakespeare. Sendo uma personagem negra, veremos como João Caetano nos conta sobre o processo de criação do papel: “Lembro-me ainda que quando me encarreguei do papel de Otelo, na tragédia *O mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates, entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer a ideia do espectador o rugido do leão africano” (SANTOS, 1863, p. 29).

A citação acima traz uma questão pertinente que atravessa todo período de sua trajetória, a animalização da figura do negro, o vulto trágico do caráter rude do deserto é sinal da genialidade ansiada pelos românticos, como se a representação devesse ressaltar a “natureza” da sua força, mas, no contexto da reflexão proposta, o sinal se converte num marcador que se cola ao caráter: “Assim, o homem branco está na ordem do humano e para sustentá-la é preciso que ele zoomorfize o corpo negro. Precisa animalizá-lo, extenuá-lo e exibi-lo como um animal fadigado” (REIS, 2020, p. 7).

A origem ambígua de João Caetano e a escassez de fontes levantam questões pertinentes para pensarmos nas estratégias que evidenciam a dinâmica do embranquecimento da atuação teatral, sobretudo na primeira metade do século XIX, tendo em mente a construção de sua figura pública por escritores e intelectuais de seu tempo (MAGALDI, 2004), por parte da historiografia do teatro brasileiro (PRADO, 1993), e, como já adiantamos, por parte do próprio ator que passou a se associar ao caráter de seus personagens e de outros atores, como emblema mais geral da vida de algumas de suas performances. Processo esse que, segundo Maria Aparecida da Silva Bento, dizia respeito à sociedade mais ampla e as consequências dessa prática de embranquecimento: “o problema do branqueamento, abordado nas últimas

quatro ou cinco décadas como um problema exclusivo do negro, nasce do medo da elite branca do final do século XIX e início do século XX, cujo objetivo é extinguir progressivamente o segmento negro brasileiro (BENTO, 2002, p. 20).

Possivelmente sua formação artística veio da observação e do aprendizado prático que, na época, compreendia a forma de adquirir ‘tarimba’ para a maioria das companhias e elencos existentes uma vez que era no palco o *locus*, por assim dizer, dessa pedagogia tradicional. Em alguns casos, o ensino-aprendizagem tinha início num grupo amador, ou, quando o ator e ou a atriz eram membros de uma mesma família que já estava no negócio poderia ser o palco do teatro em que estivessem atuando. De acordo com uma maior proeminência ou bons contatos, a carreira ou trajetória poderia alcançar às principais salas de espetáculo da capital do Império.

Uma das poucas informações sobre o começo da vida e ou da carreira de João Caetano que disponho comenta sobre sua presença no Rio Grande do Sul como membro da guarda real. Neste sentido, até que ponto seu lugar na guarda nacional correspondeu ao ditado formulado por Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*: “Ninguém mais feliz que antigo escravo ou filho de escravo dentro de sobrecasaca de doutor ou de farda da Guarda Nacional ou do Exército” (FREYRE, 2013, p. 257). Não se trata de dar por demonstrado o problema de sua filiação e de sua biografia o que exigiria uma pesquisa mais aprofundada, mas, apenas de salientar as pistas dos passos dados pelo ator no sentido de definir os contornos de sua imagem pública como principal interprete dos teatros da corte, ou, segundo Décio, do “teatro brasileiro” (PRADO, 1972).

A publicação das primeiras obras em português sobre a arte da representação pelas mãos de João Caetano, *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862), no fim da vida do ator, tinham como possíveis objetivos a valorização e a profissionalização da atividade do ator naquele período. Se pensarmos nas questões pertinentes aos obstáculos que o teatro vivia nesse período, ela seria vista como de grande valia para os aspirantes ao palco. Mas, não posso deixar de salientar as observações de Décio de Almeida Prado acerca da escrita e ou da autoria das obras, conforme salientou: “É possível que João Caetano como alegava Macedo lesse e escrevesse mal até os 19 anos, idade em que teria ingressado no teatro” (1982, p. 7). Logo, o ator até seu ingresso no palco seria analfabeto ou semianalfabeto, pois não dominava a leitura e a escrita que, a julgar pelo crítico paulista, ficava aquém de seu

mérito, que inclusive sugeriu que a obra teria sido feita pela esposa de João Caetano, Estela Sezefreda, partindo das observações dadas por ele (PRADO, 1984).

A ideia de desenvolvimento nacional tão presente naquele período, em uma busca por igualar-se a cultura francesa, tão desejada pela classe intelectual burguesa, tinha como motivo a tentativa de tornar o teatro uma arte ainda mais elitizada, afastada de seus inícios como um reduto de negros e mulatos, logo, os ‘modelos de ficcionalização’ que determinavam a presença ou a aparição do ator e ou da atriz em cena no teatro brasileiro do século XIX dependiam da hierarquia e da distribuição dos papéis e das personagens disponíveis pelos elencos e companhias que, por sua vez, precisavam parecer de acordo ou adequado ao físico e ao temperamento artístico dos (as) interpretes. Tais premissas artísticas e ou estéticas acabavam sofrendo mudanças em seu deslocamento servindo muitas vezes, aqui, para a exclusão e ou marginalização do sujeito negro (a):

Esses modelos de ficcionalização emergem de uma matriz estrutural – o imaginário do branco – projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza completamente a alteridade do sujeito negro. No jogo de espelhos da cena teatral, o negro é, assim, uma imagem não apenas invertida, mas avessa. A experiência da alteridade, sob a égide do discurso escravocrata, é a própria experiência da negação do outro, reduzido e projetado como simulacro ou antônimo de um ego branco narcísico, que se crê onipotente (MARTINS, 1995, p. 41).

A busca por identidade e respeitabilidade que fomentou à chegada do Romantismo teatral entre nós necessitou operar um certo deslocamento das temáticas afins ao romantismo europeu (MENDES, 1982, p. 6). Neste sentido, a personagem negra teria ficado circunscrita aos modelos dramáticos e cômicos disponíveis que, geralmente, tendiam para o embraquecimento do ‘caráter’ que, por outro lado, voltava a se repetir com o *black face* utilizado na cena. A ideia de teatro nacional delineada pelos críticos e intelectuais esbarrava justamente nessa dificuldade a da conversão do público à civilização pelo drama oitocentista. João Caetano representa esse movimento conflituoso na cena teatral brasileira que, em busca de uma identidade própria, negava sua própria formação racial, que por si só já era bem conflitante, conforme comentou Lima: “A partir da segunda metade do século XIX, até as duas primeiras décadas do século XX, a presença física de artistas negros foi diminuindo até se tornar escassa no palco, mas continuou sendo larga na dramaturgia” (2010, p. 26).

Outro dado importante sobre a contribuição do negro no processo teatral do século XIX e a sua repercussão diz respeito ao papel dos ex-escravizados enquanto criadores do

teatro à maneira europeia em certas regiões africanas: “Por força dessa permanente presença do negro no palco, que se prolongou até o século XIX, foram os próprios ex-escravizados brasileiros os criadores do teatro à maneira europeia em certas regiões africanas, para onde retornaram já livres, no gradativo processo da abolição da escravatura no Brasil” (ARAÚJO, 1977, p. 19). A companhia teatral de ex-escravizados brasileiros que retornaram a Nigéria, mais precisamente para a capital Lagos, chamada *Brazilian Dramatic Company*, fundada pelo brasileiro Z.P Silva, realizava apresentações teatrais e musicais no final do século XIX. Muitas das manifestações culturais que eram vistas aqui no Brasil foram levadas para lá, como por exemplo, o Bumba – Meu- Boi: “Também as formas brasileiras de teatro folclórico foram levadas à África. No Daomé ainda sobrevive a ‘burrinha’, anualmente apresentada por uma associação de descendentes de brasileiros. E em Lagos, até data recente, o ‘bumba meu-boi’, fiel ao modelo original, percorria regularmente as ruas da cidade” (ARAÚJO, 1977, p. 20).

Aparentemente a presença de ex-escravizados não foi incomum no final do século XIX em Lagos, tendo vários relatos de atividades teatrais e musicais sendo realizadas durante aquele período: “Alguns dos membros desta sociedade dramática negra, de nomes adquiridos no Brasil, como da Costa, Campos, Barboza e Silva, deveriam tornar-se figuras de destaque nos meios musicais de Lagos. Infelizmente o movimento de 'concertos' não durou mais de algumas décadas, pois lhe faltavam 'raízes fortes e independentes no solo nigeriano” (ARAÚJO, 1977, p. 20). Outra referência da presença artística negra brasileira na Nigéria: “Em 1896, a atuação de L. Gomes, em *Zabedeu Carrancudo*, encenado no Lagos Cricket Club, arrancava aplausos (Lagos Standard, 23, set. 1896), e em 1910, a sociedade Flor do Dia dava uma representação em presença do governador, na qual encenou *Le bourgeois gentilhomme* (The Nigerian Times, 20. dez. 1910)” (ARAÚJO, 1977, p. 21).

Na virada do século XIX para o século XX, a presença negra no teatro brasileiro era praticamente inexistente no plano de atores, realizadores, com exceção dos músicos, e nos ofícios da cena, apesar de contar com atores mulatos como, por exemplo, o comico Francisco Correa Vasques, num momento em que a miscigenação passa a ser encarada pelo racismo científico vigente como sinal de “atraso” ou de “degenerescência” por conta do cruzamento e ou da impureza racial. Entretanto, no campo da dramaturgia, ela continuou tendo lugar, especialmente, no “drama abolicionista” que marca um filão voltado para à questão da abolição: “Mas se o negro e mulato deixavam de serem atores, pelo menos chegariam a ser

personagens até de grande importância de várias peças nacionais entre 1838 e 1888” (MENDES, 1993, p.49). A questão da Abolição da Escravatura em 1888, colocou o negro em uma situação delicada não só na representação no teatro, mas também no não-lugar no qual ele estava inserido no novo modelo de sociedade da Primeira República (1889-1930).

Durante este período, as ideias eugenistas¹ estavam ganhando contornos no país, principalmente com a ideia da intelectualidade brasileira, de que seria necessário um embranquecimento do povo brasileiro, para que se pudesse haver um progresso considerável e chegar ao nível europeu de desenvolvimento: Os intelectuais brasileiros “abraçaram” a ciência, especialmente a medicina e a própria eugenia, pois poderiam pensar em uma forma de reverter o “atraso” civilizacional do país e, assim, a eugenia representaria um projeto de aperfeiçoamento da nacionalidade e reposicionaria o Brasil no cenário internacional” (FORMIGA; PAULA; MELO, 2018, p.77). A solução encontrada foi a imigração de alemães e italianos para o Brasil, com os benefícios do estado cedendo as terras para cultivo e moradias dos estrangeiros: “As primeiras iniciativas de colonização no século XIX buscavam, sobretudo no Sul do Brasil, a vinda de alemães. As regras de admissão de estrangeiros definiam como imigrante ideal o agricultor branco que emigrava em família, excluindo por exemplo, o africano que era considerado “bárbaro” (FORMIGA; PAULA; MELO, 2018, p. 86).

A miscigenação racial não era bem vista pela elite, sendo assim, a sociedade se manteve altamente estratificada social e racialmente, uma vez que a cidadania permanecia restrita a uma elite que se beneficiava da situação excludente e desigual que marcou a integração dos negros e negras à sociedade de classes inaugurada com a Abolição e a Proclamação da República (FORMIGA; PAULA; MELO, 2018, p.78). Deste modo, o projeto civilizatório nacional e, agora, de caráter republicano buscava equacionar os problemas através do embranquecimento enquanto via de acesso ao progresso propalado pelo regime. Por outro lado, o teatro brasileiro começava a enfrentar a competição com o cinema, gramofone e esportes.

¹ Nesse sentido, em 1883 o matemático inglês Francis Galton (1822-1911), cunhou o termo “eugenia” que em grego significava *Intelligere*, Revista de História Intelectual nº 7, jul.2018 77 “bem-nascido” com o propósito de aplicar os pressupostos da teoria da seleção natural ao ser humano, e desenvolver uma ciência da hereditariedade que tinha o objetivo de identificar os melhores membros da sociedade para que estes se reproduzissem ou não (FORMIGA; PAULA; MELO, 2018, p.76).

O repertório das companhias dramáticas desse período era formado por obras do teatro ligeiro e melodramas, como Mendes (1993) aponta. Mas o que era esse teatro ligeiro: “A expressão se refere aos duetos, vaudevilles, operetas, mágicas e ao teatro de revista, que tinham como característica comum o uso da dança, da música e das cenas cômicas, além da exacerbada sensualidade das figuras femininas” (SANTOS, 2015, p. 111). Muitas dessas obras eram inclusive realizadas em três sessões diárias, tentando ter lucro, já que o número de público estava decaindo. A solução encontrada na época foi uma tentativa de modernização dos palcos nacionais, inovando na forma como esses espetáculos eram apresentados: “agora, os exercícios infundáveis da coreografia, a importação do maquinário, o advento das cortinas de fumaça, as apoteoses deslumbrantes, a obrigatoriedade da iluminação sofisticada e os experimentos “modernos” e mesmo “futuristas” em matéria de cenários e figurinos convergiam para uma ampla operação de salvamento da revista” (BARROS, 2005, p. 12)

Alguns desses espetáculos de Revista do começo do século XX contavam com a presença de coristas negras, chamadas Black Girls, que imitavam uma tendência dos palcos parisienses: “Assim, a inserção das black girls foi apenas mais uma característica de excentricidade, não contribuindo para o estabelecimento de mais debates” (SOARES, 2015, p. 112). Dentre outras presenças negras se destacou a de João Cândido Ferreira (Salvador, BA, 1887 - Rio de Janeiro, RJ, 1956), chamado de De Chocolat. Cantor, compositor, autor teatral, produtor, ator, dançarino, na sua juventude em Salvador ingressou como cançonetista numa companhia espanhola de zarzuela e, junto dela, se transferiu para o Rio de Janeiro, onde passou a atuar em chopes berrantes, circos, "teatrinhos" e salas de espera de cinemas, com o pseudônimo Jocanfer, notabilizando-se por fazer versos de improviso. Viajou para a Argentina, apresentando-se no Cine Éden Cosmopolita de Buenos Aires e, por volta de 1910, percorreu Portugal, Espanha e França. Nos cabarés parisienses, apresenta-se com o nome artístico De Chocolat, que adota ao retornar ao Rio de Janeiro.

Inspirado no sucesso da *Revue Nègre*, espetáculo estrelado por Josephine Baker (1906-1975), em 1925, no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, funda com Jaime Silva, no ano seguinte, a Companhia Negra de Teatro de Revistas formada por artistas negros. A peça de estreia, de sua autoria, é *Tudo Preto*. No elenco, destacam-se Dalva Espínola, mãe de Aracy Cortes (1904-1985), o menino Otelo (1915-1993) (futuro Grande Otelo) e Pixinguinha (1897-1973), que dirige a orquestra. Depois de excursionar com a trupe por São Paulo e Minas Gerais, desentende-se com Jaime Silva e funda a Ba-Ta-Clan Preta, com remanescentes

da Cia. Negra. A estreia se dá com *Na Penumbra*, escrita em parceria com Lamartine Babo (1904-1963) e Gonçalves Oliveira, mas essa trupe logo se dissolve.

O contexto dessa empreitada artística teve também como base os movimentos de valorização da cultura negra que estavam acontecendo nos Estados Unidos e na Europa. E o Brasil, que sempre foi tão dependente dessas influências estrangeiras, não poderia ter ficado de fora. Desta maneira, a companhia pode ser vista como um reflexo de “um movimento internacional de valorização da cultura negra sincrética, que já havia conquistado espaço desde a segunda metade do século XIX, acelerando-se particularmente depois da Primeira Grande Guerra, com o irrompimento do jazz e dos diversos gêneros de dança que ganharam o mundo” (SOARES, 2005, p. 14). Mesmo tendo durado um curto tempo (1926-1927), a presença e o sucesso da Companhia Negra de Revistas contribuíram para uma retomada e visibilidade para o ator negro na cena teatral brasileira. A própria curta duração da empreitada, para além de questões de disputas internas ao conjunto, revela a dificuldade de fazer frente às correntes racialistas que consideravam o negro representante de certo “primitivismo”, entendido como incapaz da realização de um empreendimento artístico” (SANTOS, 2015, p. 113).

Embora tenha sido uma companhia efêmera de teatro, a Companhia Negra de Revista produziu três obras, todas com a temática negra no título, foram elas: *Tudo Preto* (1926), *Preto e Branco* (1926) e *Café Torrado* (1927). Tiveram apresentações em várias cidades do Brasil e o conteúdo dessas obras eram a representação cômica de tipos como mulatas, malandros, empregadas domésticas. O que acabou enfurecendo a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), quando a companhia de De Chocolat foi convidada por empresários argentinos para uma turnê em Buenos Aires: “Após tomar ciência do fato, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) se pronunciou contra a viagem da Companhia, “o que redundará em descrédito do nosso país, a SBAT, como lhe cumpre, irá agir energicamente a fim de impedir a consumação desse atentado aos foros da nossa civilização” (1927, apud Barros, 2005, p. 230).

A decisão da SBAT de impedir a companhia mostra, de que modo a censura teatral se apresentou, no caso da presença negra na turnê da companhia, de diversas formas. Possivelmente não era o modelo de teatro que os outros autores teatrais gostariam que fosse divulgado, embora a curiosidade dos empresários argentinos com essa questão mostra que o trabalho realizado por De Chocolat, mesmo nesse curso tempo de existência, já tinha

ultrapassado fronteiras locais. Também conta o interesse dos empresários argentinos com a importação da Revista Negra originada de Paris. A proibição por parte da SBAT gerou conflitos internos que levaram no ano de 1927 ao fim da companhia. Mas, alguns de seus membros continuaram trabalhando com teatro como, por exemplo, Grande Otelo que, posteriormente, se tornou um dos mais bem sucedidos atores das décadas de 40 e 50 por meio do cinema brasileiro. Pixinguinha, um dos músicos da Companhia, tornou-se um famoso compositor popular.

Capítulo 2. O teatro moderno e negro brasileiro

Ainda demorariam mais alguns anos para que outra companhia de teatro negro conseguisse chamar atenção e abrisse espaço para o negro e a negra como interpretes no teatro brasileiro. A historiografia costuma pensar o surgimento do teatro moderno no Brasil por volta dos anos de 1940 quando profissionais europeus aportaram no país por diferentes motivos, cenógrafos, diretores, produtores, atores, entre outros componentes da área teatral, que aqui chegaram ou permaneceram em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Processo que, num primeiro momento, contou com o movimento dos amadores que, segundo Lima (2010), foi fundamental para as mudanças vivenciadas naquele período:

Sob influência das novas correntes, o desejo pela mudança encontra espíritos dispostos a alcançá-la. São diversos os grupos que surgem no período que compreende, aproximadamente, de 1930 a 1950: Teatro do Estudante, posteriormente, rebatizado como Os Comediantes (1938), criado por Paschoal Carlos Magno, Luísa Barreto e Jorge Castro, no Rio de Janeiro; o Grupo de Teatro Experimental (1939), criado por Alfredo Mesquita, em São Paulo; o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941), criado por Waldemar de Oliveira; O Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias do Nascimento; e o Teatro Brasileiro de Comédias (o TBC) (1947), criado por Franco Zampari (LIMA, 2010, p. 35).

Nesse período de efervescência teatral que culminou na montagem da peça de *Vestido de Noiva*, escrita por Nelson Rodrigues, encenada por Zbigniew Ziembinski em 1944. A encenação dessa dramaturgia foi que a inaugurou a nova fase do teatro nacional, na qual Prado cita como um marco (2008, p. 40). A modernização teatral aqui assumiu um contorno particular, pois, os amadores e os profissionais modernos se opunham fortemente ao teatro de revista e a toda tradição cômica que, naquele momento, lhes pareciam sinal de atraso e de falta de elevação estética ou poética de um saber-fazer que, segundo Décio de Almeida Prado, estaria interessado tão somente no riso para garantir o retorno da bilheteria (PRADO, 1993).

Durante esse período uma figura começou a se destacar e propor o que seria um marco definitivo para pensarmos o negro no teatro brasileiro do século XX, esse homem era Abdias do Nascimento. O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 dirigido por Abdias do Nascimento tinha como objetivo romper com o antigo esquema que ainda imperava nos palcos brasileiros da figura estereotipada do negro geralmente deixada em segundo plano: “esse teatro recusava-se a se colocar somente em lugares antes determinados

para o negro no teatro brasileiro. Desta feita, os artistas negros estariam em todas as esferas: na escrita do texto, na direção e igualmente nos personagens principais e nos secundários” (LIMA, 2010, p. 37). A mudança era até então inédita nos palcos nacionais. Não apenas a representação seria feita por/para negros (as), seria também formativa para dramaturgos, iluminadores, cenógrafos e demais componentes responsáveis para um espetáculo teatral. Pois, o TEN objetivava formar distintos profissionais de teatro negro.

A tarefa que Abdias do Nascimento estava propondo com o Teatro Experimental do Negro era completamente diferente da trajetória até aquele momento do negro na cena teatral. Desde as primeiras representações através dos jesuítas até chegar na Companhia Negra de Revistas, o papel do negro no teatro brasileiro ainda não tinha passado por uma reflexão mais sistemática de seu papel na sociedade e como isso poderia impactar nas suas interpretações, dramaturgias, cenografia e na forma de enxergar a diferença da branquitude. Mas o que configuraria um teatro negro?

A pergunta procede na medida em que a bibliografia especializada ora tende a considerar o conceito ou termo de forma mais restrita, ora mais ampliada compreendendo, nesse segundo caso, as variadas manifestações culturais e artísticas, assim como os distintos signos da negrura presentes nos textos e nos palcos do teatro brasileiro. Do ponto de vista de Lima, por exemplo: “a denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda de uma produção negra” (LIMA, 2010, *apud* DOUXAMI, 2001, 313).

No entendimento da autora, as manifestações culturais populares como, por exemplo, o bumba-meu-boi, o maculelê, a capoeira, os reisados, além das práticas derivadas das religiões afro-brasileiras como o Candomblé e a Umbanda, também fariam parte dos teatros negros. Outro modo de configurar conceitualmente o teatro negro é quando assume uma função política procurando situar o negro na sociedade como um ser individual e pensante, reafirmando sua cultura e sua raça. O TEN entraria no modelo de teatro militante ou engajado: “aquele escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco” (LIMA, 2010, *apud*, BASTIDE, 1983, p. 146). Outras duas experiências de teatro negro durante o período de renovação do teatro brasileiro foram: Grupo Brasileira (1949 – 1953) e Teatro Popular Brasileiro (1950), esse último criado pelo poeta Solado Trindade.

A diferença entre o TEN e os dois grupos negros reside no fato de que o primeiro assumiu uma feição de “movimento cultural” integrando a prática teatral ao programa educacional e político de melhoria da população negra por meio da cultura. O Grupo Brasileira privilegiou as manifestações populares negras enquanto matrizes para a cena teatral se valendo da mitologia dos orixás, de suas danças, buscando promover um hibridismo entre os ritos e a cena teatral (COSTA, 2008). Por outro lado, o Teatro Popular Brasileiro estaria tentando uma linguagem não espetacularizada desses ritos, derivados das manifestações populares negras, neste sentido, “torna-se possível considerar manifestações como a capoeira, a congada, o balé folclórico Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, como faces distintas de um mesmo teatro – o teatro do negro” (LIMA, 2015, p. 42).

A trajetória da população negra no Brasil é marcada por movimentos de resistência desde o período colonial, como rebeliões, fugas, formações de estados independentes do poder escravagista como os quilombos, o mais famoso sendo o Quilombo de Palmares. Durante a década de 1930, houveram movimentos de resistência negra como, por exemplo, a Frente Negra Brasileira (1936 – 1937), da qual fazia parte Abdias do Nascimento. Após um período de exílio, Abdias assistiu em Lima, capital do Peru, a representação da obra de Eugenie O’Neil, *O Imperador Jones*, em sua indagação questionou o fato de um ator branco se valer da *blackface* ao interpretar um personagem negro, em sua indignação lembrava que, no Brasil, “mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor” (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Mas, sua reflexão sobre o lugar reservado aos negros no teatro, especialmente no Brasil, ia além do palco e abrangia sua exclusão e ou figuração em peças nacionais como, por exemplo, *O Demônio Familiar* (1857) e *Iaiá Boneca* (1939), salientou, em sua análise das peças, que serviam para “imprimir cor local” e gerar “comicidade” através do emprego repetitivo dos estereótipos: “Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas” (2004, p. 209). Na contramão dessa visão estereotipada, cômica e brejeira do negro, a proposta do TEM estava alinhada ao movimento amador de seu tempo que procurava se distinguir do passado através da modernização do saber-fazer teatral e, conseqüentemente, de seus interpretes. Mas, diferente dos demais grupos, o coletivo tinha como objetivo “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p. 211).

Com essa ideia sendo colocada em prática, os primeiros anúncios da formação de uma companhia dramática negra foram publicados nos jornais cariocas, gerando protestos e indignações, deixando evidente que o mito da democracia racial no Brasil era apenas uma falácia, conforme sentenciou Abdias: “Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da ‘democracia racial’” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). O projeto de Abdias foi renegado por Mário de Andrade naquele período, porém ele contou com o apoio de várias figuras negras que depois construiriam carreira nas artes cênicas como Ruth de Souza, Teodorico dos Santos, Aguinaldo Camargo, entre outras personalidades.

A existência de uma companhia dramática negra tinha mais alguns empecilhos e o maior deles, segundo Nascimento (2004), era a tomada de consciência da população negra do lugar de invisibilidade e de subalternidade a que estavam submetidos desde o período colonial. Para se chegar num teatro negro era preciso que ele tomasse consciência de sua condição marginal e reclamasse seu lugar de sujeito, logo, Abdias achava urgente denunciar os equívocos e a alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, pois, assim seria possível combater ou enfrentar a invisibilidade e a subalternidade, na vida e na arte, tarefa que o diretor do grupo reputava quase sobre-humana, devido a “escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política em que foi mantido antes e depois de 1888, quando teoricamente se libertara da servidão” (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

O trabalho realizado nesse período foi o de alfabetização e recrutamento de possíveis membros para a companhia em fábricas, indústrias e nas comunidades, oferecendo uma formação que os habilitaria também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Durante seis meses os membros da companhia tiveram aulas de português, cultura geral e interpretação e começou a procura por uma dramaturgia que colocasse o negro em local de destaque, sem os velhos estereótipos que o acompanhavam até então no teatro brasileiro.

Após uma pesquisa sobre dramas que contivessem a presença negra nos moldes a qual o TEN estava procurando, ao mesmo tempo a busca se revelou insatisfatória, já que a presença negra nas obras nacionais carregava os velhos estereótipos que a companhia tentava modificar. Também as Companhias de Chocolat não serviriam de parâmetro a proposta, provavelmente, por sua inserção provável no contexto referido. A solução encontrada foi a

representação do drama de Eugenie O’Neil, *O Imperador Jones* cujo resumo elaborado por Abdias destacava a experiência do negro no mundo branco, “Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade” (NASCIMENTO, 2004, p. 210).

A concordância do autor da peça para sua encenação pelo grupo não exigia, como contrapartida, nenhuma forma de pagamento pelos direitos da obra. A estreia do coletivo no dia 8 de maio de 1945, se tornou segundo Abdias, “uma noite histórica para o teatro brasileiro”, sobretudo pelo espaço onde, apresentou seu espetáculo fundador, pois, nele “nunca pisara um negro como intérprete ou como público”. A crítica saudou a iniciativa e o grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Nesta direção, vale registrar o que Henrique Pongetti, cronista de *O Globo*, escreveu: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator” (NASCIMENTO, 2004, p. 211). O aprendizado teórico, técnico e artístico se tornou parte da exigência da carreira ou da formação dos interpretes do teatro moderno brasileiro. Além disso, como já observamos, o próprio TEN havia se encarregado disso nas suas diversas ações pedagógicas.

Do ponto de vista de Clóvis Moura, a experiência realizada anteriormente pela Companhia Negra de Revistas na figura de De Chocolat, não poderia ser comparada com a essa iniciativa radical da valorização do negro como intérprete na cena teatral brasileira, na qual Abdias do Nascimento estava propondo:

A metáfora utilizada pelo cronista sugere um parâmetro de comparação ao projeto artístico levado pelo TEN: as criações do compositor e revistógrafo carioca De Chocolat, como, por exemplo, a idealização da Companhia Negra de Revistas, em 1926 que, na visão de Pongetti, não ofertavam condições para a representação do negro como personagem dramático dotado de caráter, mas tão somente como tipos e estereótipos (MOURA; LIMA, 2009, p. 50).

Não se tratava apenas de reivindicar um lugar ao sol no palco para negras e negros e ou no texto teatral, mas de elevar, por assim dizer, o estatuto da arte teatral praticada pelos negros juntamente com a conscientização. Tratava-se de lutar por seu direito ao teatro moderno brasileiro. Em 1947, o TEN representou sua primeira dramaturgia nacional “*O Filho*

Pródigo”, texto escrito por Lúcio Cardoso e, segundo comentou Abdias, a montagem teria sido considerada por parte da crítica como “a maior peça do ano teatral”. (NASCIMENTO, 2004, p. 215). Depois as seguintes dramaturgias nacionais foram representadas na primeira fase do TEN: *Aruanda*, *Anjo Negro* e *Pedro Mico*. No que diz respeito a representação de *Anjo Negro* (1946)², escrito por Nelson Rodrigues, a companhia teve problemas com a censura da época. As autoridades haviam imposto uma condição para liberação do espetáculo que o papel principal da peça fosse desempenhado por um negro pintado de branco, situação descrita por Abdias nos seguintes termos: “Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar...” (NASCIMENTO, 2004, p. 217).

O sucesso da temporada apresentada pelo TEN resultou num convite para participação do grupo no *Primeiro Festival de Artes Negras* realizado no ano de 1966 em Dakar, capital do Senegal. O festival ocorria após a conquista da independência do Senegal que, segundo Abdias, havia se tornado a capital da negritude, “movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimée Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor” (NASCIMENTO, 2004, p. 218). O TEN era a presença brasileira do evento em decorrência das práticas estéticas e políticas que tinha desenvolvido no Brasil desde meados dos anos de 1940, subvertendo o mito de democracia racial. Porém, a participação da companhia negra foi preterida pelo governo brasileiro (NASCIMENTO, 2004, p. 218) e não foi a única vez que o grupo teve dificuldades com a censura dos órgãos oficiais do governo. A peça *Sortilégio*, por exemplo, escrita em 1951, só foi levada ao palco em 1957, devido a proibição pela censura considerada obscena e imoral, “enquanto o que ela propunha era uma estética afro centrada “como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro” (NASCIMENTO, 2004, p. 219).

Além da atividade teatral, o TEN desenvolveu concursos de beleza para valorização da estética negra, fundou jornais focados na questão racial e criou congressos para discussão do lugar do negro na sociedade brasileira. O trabalho desenvolvido durante mais de duas décadas, que se findou em 1968 em decorrência da ditadura militar no Brasil, fez com que Abdias do Nascimento tivesse que se exilar nos Estados Unidos, com passagens pela Nigéria

² A encenação de *Anjo Negro* ocorreu no Teatro Fenix em 1948, com produção da Companhia Sandro Poloni - Maria Della Costa, com direção de Zbigniew Ziembiski, cenários de Sandro Poloni e com os atores e atrizes: Orlando Guy, Maria Della Costa, Joseph Guerrero, Nicete Bruno, Italia Fausta, Pérola Negra. (NASCIMENTO, 1962)

e Senegal, “denunciando o racismo brasileiro em vários fóruns do mundo africano, da Europa, das Américas e dos Estados Unidos” (NASCIMENTO, 2004, p. 223)

Outro aspecto apontado por Leda Maria Martins, em *Cena em Sombras* (1995), diz respeito a figura centralizadora de Abdias do Nascimento que, segundo ressaltou, reproduzia o modelo e liderança de um “líder carismático e idealizador” diferente, nesse caso, do Teatro Negro realizado nos Estados Unidos. Além disso, era cada vez mais difícil para o coletivo sobreviver aos aparatos ideológicos que excluía as minorias e ou as incorporava aos modelos estéticos hegemônicos (MARTINS, 1995, p. 83).

Mesmo com a interrupção das atividades do grupo por causa da Ditadura Militar, a experiência do TEN se tornou capital, durante seus anos de atividade e após seu encerramento em seus desdobramentos reverberando até o hoje, para a concepção de um teatro negro político. Mesmo sofrendo, inúmeros percalços como a precariedade financeira que sempre ameaçou a sobrevivência do TEN, devido à ausência de apoio ou incentivo institucional, soube implementar sua proposta e a problemática de formação de espectadores negros, conforme salientou Martins:

A não-participação efetiva da comunidade negra, seu público mais potencial, pode ser considerada como um dos motivos que determinaram a extinção precoce do TEN e a não-criação de uma tradição plasmada em seu exemplo e iniciativa. Apesar da riqueza expressiva de suas produções e publicações, o TEN não conseguiu uma penetração eficaz junto ao público negro, não por incapacidade sua, mas como afirma Miriam Garcia Mendes, “pela situação social e econômica do negro, geralmente pior que a do branco, que tornava difícil, senão impossível essa inclusão” (MARTINS, 1995, p. 82).

Por outro lado, apesar de não conseguir realizar alguns de seus ideais estruturantes, através dos espetáculos e outros empreendimentos do TEN, o direito dos negros ao teatro moderno brasileiro foi reconhecido enquanto parte das demais frentes de reivindicação social dos artistas negros, seguros e decididos a construir uma nova forma de representar o discurso e situar o negro no contexto do Brasil Moderno de permitir um novo olhar, sobre questões pertinentes a raça, identidade e gênero. E de permitir a contribuição do TEN para essa discussão é inegável até os dias atuais para os coletivos negros que utilizam o teatro como a reivindicação de um espaço epistemológico.

CAPÍTULO III – A representação do negro na dramaturgia

Enquanto a figura do índio era louvada pelo indianismo, a presença negra se tornou um problema no empenho dos escritores brasileiros em construir uma literatura que fosse “genuinamente nacional”. Encontraram o primado da cor local, próprio do Romantismo, na natureza tropical e nos primitivos habitantes da terra, ditos índios, “pelo equívoco histórico que bem se conhece”. (SOUZA, 2019, p. 5). Entretanto, se na literatura o tema se mostrou eficiente no caso do teatro, ao contrário, não rendeu frutos, pois, segundo comentou Prado: “o palco, com a sua realidade, patente aos olhos e aos ouvidos, com as suas personagens de carne e osso, não se prestava a aquela idealização sem a qual não se compreendia bem o herói indígena, que, entre nós tinha de fazer as vezes de cavaleiro medieval, justo, primitivo e forte” (1992, p. 144).

A dificuldade dos candidatos a dramaturgos românticos no Brasil era a transposição da história nacional para os palcos, a Independência há pouco proclamada longe estava do universo que predominou no “drama romântico brasileiro” que, como seu congênere europeu, compor as tramas de suas obras dramáticas. O problema maior consistia no ideário liberal de parte do movimento romântico que escrevia contra as diversas formas de tirania. Veremos que as dificuldades vivenciadas pelos dramaturgos não lhes são exclusivas pois estavam ligadas à questão da escravidão. Situação que se agravou no Segundo Reinado (1840-1889) por conta das mudanças que se efetivaram, segundo observou Gilberto Freyre,

em torno da Europa, mas uma Europa burguesa, de onde nos foram chegando novos estilos de vida, contrários aos rurais e mesmo aos patriarcais: o chá, o governo de gabinete, a cerveja inglesa, a botina Clark, o biscoito de lata. Também roupa de homem menos colorida e mais cinzenta; o maior gosto pelo teatro” (2003, p. 446).

O aburguesamento da vida imperial e a escravidão doméstica foram encarados por Alencar em *O demônio familiar* (1857) como as duas ameaças que pairavam sobre os costumes patriarcais de família, ou seja, diferente da Europa liberalismo e escravidão passaram a ser pensados como os dois lados de uma mesma moeda. O drama oitocentista europeu se revestiu aqui de um ingrediente novo, pois, o modelo familiar era outro diverso daquele da pequena família nuclear europeia nascida justamente de seu enredamento no mundo privado. No Brasil, a família era antes de tudo central na dinâmica do poder social,

cultural, político e econômico. Desta maneira, ela tomou de empréstimo do drama burguês europeu uma “moldura” para dar conta da cor local na sua dramaturgia.

Se a dramaturgia nacional durante o primeiro período do romantismo não conseguiu reproduzir a realidade nacional nos palcos, embora essa tivesse sido a sua ideia, foi através das comédias escritas por Martins Pena que os traços de brasilidade e da condição brasileira foram primeiramente levados a cena. O intuito básico de Martins Pena era fazer rir pela insistência na marcação de tipos à roceiros e provincianos em contato com a Corte, conforme salientou Alfredo Bosi: “o tom passa do cômico ao bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento: o labrego de Minas ou o fazendeirão paulista seriam fonte de riso fácil para o público fluminense, e o nosso autor não perde vaza para explorar-lhes a linguagem, as vestes, as abusões (BOSI, 1994, p. 148).

Das comédias de costumes que compõem a obra de Martins Pena, Sábato Magaldi ressaltou o caráter farsesco da produção do comediógrafo, na medida em que suas personagens eram mais um esboço de individualidade e menos que um caráter, ou seja, sua galeria agrupa-se em famílias de tipos: cariocas, sertanejos, e estrangeiros, juiz, caixeiro, irmão das almas, médico, meirinho etc” (MAGALDI, 1962: 1997, p. 47). Mas, se a maioria das suas personagens podem ser identificadas pela família tipo a que pertencem, o negro figura como escravizado que serviria para compor o cenário aparecendo, na comédia de costumes, apenas como “elemento característico da sociedade brasileira da época” (REF, p. 40).

E através de obras como *O Juiz de Paz da Roça* (1838), *Um Sertanejo na Corte* (1836) e *a Festa na Roça* (1837), Martins Pena conseguia tirar proveito de traços caricaturescos daquela sociedade e transpor para os palcos. Outro traço importante das comédias escritas por ele foram as críticas à situação política e social abordando especulações, subornos, tráfico ilegal de escravizados, politicagem, mau funcionamento das instituições civis e religiosas (MENDES, 1982, p. 7). Porém, a figura do negro nas obras de Martins Pena é ambigualmente representada como, por exemplo, nas obras *O Inglês Maquinista* e *o Cigano*, nas quais a presença negra seria estereotipada e genérica, não constituindo complexidade (SOUZA, 2017).

Mesmo concordando com Souza acerca do lugar reservado ao negro nas obras de Martins Pena, especialmente, nas comédias de costumes, é preciso ressaltar que a escravidão surge como uma presença constante e violenta, os castigos cometidos fora de cena por patrões

e sinhazinhas revelam o quanto havia se tornado “natural” o comportamento das personagens. Temos que diferenciar dois temas o da escravidão e o do escravizado, pois, essa distinção ajuda a entender a dupla entrada no negro na comédia de costumes e no drama brasileiro do século XIX.

Neste sentido, na dramaturgia brasileira do século XIX a presença da personagem negra na dramaturgia assumiu um duplo caráter da invisibilidade, já que a figura negra seria apenas mais um componente da sociedade brasileira, não tendo maiores destaques devido a sua condição de servidão, ou, quando integrado como personagem no drama mesmo com alguma relevância dificilmente encontramos sua presença sem ser acompanhada pela do cativo, sendo assim, visto simplesmente como “instrumento de trabalho, não oferecia interesse dramático” (MENDES, 1982, p. 174). Em virtude da falta de consenso sobre a problemática da escravidão as peças, muitas vezes, a admitiam como um mal necessário sem dar ao tema uma forma adequada, “que abafava os escrúpulos daqueles que consideravam os negros como gente má, estúpida, pérfida, boçal, preguiçosa e de convívio perigoso para o branco, embora reconhecendo que o cativo tinha sua parte na degradação do negro escravo” (MENDES, 1982, p. 175).

O problema da reflexão da autora reside justamente no “interesse dramático” pelo negro, pois parece acreditar que, desta maneira, ele seria elevado à condição de indivíduo, tal como pressupõe o drama burguês europeu, ou seja, sua ascensão custou sua dignidade. Os dramas *Calabar* (1858), escrito por Agrário de Menezes, e *Sangue Limpo* (1861), pelas mãos de Paulo Eiró, constituem um segundo momento do nosso romantismo teatral, na qual a personagem negra ganha um novo contorno refletindo as novas dimensões da campanha abolicionista impulsionada pela aprovação da Lei Eusébio de Queirós que, tecnicamente, terminava com o tráfico negreiro no Brasil, de acordo com Martins, “a figura do negro escravo ou de seus descendentes ganha uma *imago* convencionalizada pela cena teatral, com contornos mais definidos” (1995, p. 40). As duas peças, mencionadas acima, foram escritas no momento em que o Império Britânico pressionava o governo brasileiro para agir contra a escravidão, sobretudo porque interessava o acesso aos capitais e ao mercado dispensados de sua antiga função.

Os limites das peças quanto a integração do negro ao drama oitocentista revela as dificuldades enfrentadas pela atualização burguesa da dramaturgia local, provavelmente, por dois elementos formadores do gênero: a personagem deveria refletir a ideia do indivíduo

como sujeito livre e autônomo e, sua escolha, deve estar pautada na razão. Por outro lado, o tema que interessava ao drama burguês europeu, como bem revelou Diderot, era discutir as condições de pai, de mãe e de filho, dentre outros papéis domésticos.

E são esses dois dramas citados no parágrafo anterior (*Calabar* e *Sangue Limpo*) mais o drama “*O Cego*” (1849), de Joaquim Manuel de Macedo, o drama *Mãe* e a comédia *O demônio Familiar*, de Alencar, que compõem o recorte temático a que planejo me debruçar e analisar em suas concepções e formas como estão inseridos as personagens negras e o contexto em que elas aparecem, como são representadas pelos autores e procurar analisá-las criticamente.

O drama *Calabar* é baseado na vida de Domingos Fernandes Calabar que, segundo a bibliografia, entrou para a história nacional por trair o poder português em se aliando aos holandeses em Pernambuco durante o século XVII. A sua fama de traidor diz respeito ao fato de ter mudado de lado na disputa entre portugueses e holandeses, entretanto, segundo observou Décio de Almeida Prado, “o motivo de deserção, para muitos historiadores, seria a sua condição de mulato, adverso, portanto, em princípio, aos portugueses” (PRADO, 1992, p. 149). Partindo deste material, Agrário de Menezes desenvolveu um enredo melodramático girando em torno da impossibilidade de realização do amor romântico entre Calabar e Argentina, filha de Jaguari, líder indígena. A impossibilidade é vista como desdobramentos das diferenças raciais que estão presentes em todo o drama, sendo o próprio Calabar vítima de suas ambições e por isso mesmo passa ao lado do inimigo, o holandês:

A cor de pele negra do protagonista era o principal oponente de sua felicidade. Não se pode deixar de lado a ideia de que a infância mísera, a cor, a condição de filho de escrava, sempre perseguindo Calabar, anulando o brilho das vitórias militares, interferindo na sua aceitação social, ter-se-iam corporificado diante da rejeição de seu amor por Argentina, contribuindo para solidificar uma consciência política norteadora do seu comportamento futuro, e que transparece em inúmeros versos da peça (MENDES, 1982, p. 69)

Ou seja, o que a peça mostra é de que modo a cor negra persegue o protagonista impedindo a tão desejada ascensão que, em função do arranjo melodramático, acaba se tornando uma intriga amorosa, entretanto, o heroísmo acaba sendo transferido da cor negra para o nacionalismo nascente que, segundo Décio, teria sido responsável pela inclusão do mulato: “A cor negra revela-se, desse modo, como nacionalismo nascente, antecipação de

1822. O mulato é brasileiro, como o é a indígena Argentina, porque eles não podem de forma alguma serem portugueses” (PRADO, 1993, p. 151). Não existe documentação que comprove que *Calabar* tenha sido encenada nos palcos do século XIX. A peça foi escrita para o concurso realizado pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, porém, de acordo com Mendes (1982), o autor acabou desistindo de esperar a resposta do concurso e publicou através da Companhia Dramática de Salvador em 1859. Além disso, a autora salienta que o seu drama teria sido o primeiro a levantar com clareza o drama do mestiço numa sociedade escravocrata mesmo que, para isso, tenha se valido da figura controvertida (MENDES, 1982, p. 181).

Por outro lado, o drama *Sangue Limpo*, escrito por Paulo Eiró, foi encenado segundo Mendes (1982) em 2 de dezembro de 1861, no Teatro São Paulo. Sobre essa dramaturgia a autora salientou que se tratava de um drama que denunciava o preconceito ligado a condição do indivíduo no cativo (1982, p. 97). O enredo gira em torno do amor entre Aires e Luísa. Sendo ele, jovem português de 20 anos, e Luísa, uma mulata, mesmo que o irmão dela, Rafael, tenha lutado em guerras contra os estrangeiros. O relacionamento entre os dois apaixonados não pode se concretizar porque Luísa carrega em sua origem a raça negra. Essa peça carrega alguns pontos interessantes para pensar no negro na dramaturgia brasileira do século XIX, principalmente porque é nessa obra que aparece a figura do negro liberto, sendo a primeira a representar isso:

Rafael é outra grande figura da peça, revestido de uma importância ímpar na dramaturgia brasileira da época: trata-se de uma personagem negra (mulata) não escrava. Homem livre, caráter íntegro, patriota, militar de valor, mostra uma clara consciência do seu tempo e da sua situação dentro de uma sociedade escravagista e preconceituosa, diante da qual assume uma atitude digna e altiva, não isenta de uma certa dose de ironia (MENDES, 1982, p. 107).

Outro ponto que merece atenção é forma como é retratada a violência entre senhores e escravizados, principalmente na figura da personagem negra, Liberato, na qual “Liberato é uma visão terrível de uma terrível realidade que Paulo Eiró se esmerou em mostrar” (MENDES, 1982, p. 106). Realidade essa que durante o texto fica evidente ao leitor/espectador, pelos maus tratos realizados por Dom José Saldanha, pai de Aires. Dom José usa e abusa de seus poderes como senhor para torturar os escravizados, sendo depois assassinado por Liberato como vingança pelo sofrimento vivenciado. Neste sentido, segundo

argumento Prado a ideia de liberdade surge como indivisível repetindo a dialética hegeliana do senhor e do, escravizado, na qual “o todo não será de fato livre enquanto uma das partes permanecer cativa. A independência, para Paulo Eiró, trazia em seu bojo a Abolição” (PRADO, 1993, p. 168).

A recepção da encenação de *Sangue Limpo* por parte da crítica teatral não foi positiva, como podemos ver pelo comentário de Décio de Almeida Prado: “A empresa deu uma prova de péssimo gosto representando este drama. É um trabalho que não revela nem estudo, nem vocação, nem conhecimento da arte dramática, por isso está abaixo da crítica” (PRADO, 1993, p. 170). Foi a última obra de Paulo Eiró levado aos palcos paulistanos e depois de uns cinco anos entre idas e vindas de hospitais psiquiátricos, o autor faleceu.

O cego, escrito por Joaquim Manuel de Macedo, conta a história de dois irmãos apaixonados pela mesma mulher, Maria. Acontece que Paulo fica cego, por isso o título do drama, e conseqüentemente acaba tendo como aliado, Daniel, um homem negro que irá descrever o mundo para ele. Embora nessa dramaturgia não seja citada a situação social de Daniel, ela apresenta um novo perfil de personagem, de acordo com a sugestão de Mendes (1982) o negro livre.

Ainda nesse período surgiram duas obras seminais para entendermos a personagem negra nos palcos nacionais que são *Mãe* (1859) e *O demônio Familiar* (1857), de José de Alencar, nas quais, segundo a bibliografia, o negro apareceria como personagem de grande importância e que, nela, seu autor teria revelado ter consciência dos problemas que a escravidão pode causar a sociedade (MENDES, 1982, p. 40), mas, ele o faz do ponto de vista do patriarca urbano. Volto a lembrar que o centro do drama burguês gira em torno dos problemas de família e, assim, veremos como o que interessou ao autor foi antes de tudo a condição doméstica do sujeitos.

Começando por *O demônio Familiar*, obra escrita em 1857 e levada ao palco em novembro do mesmo ano. A comédia gira em torno das artimanhas de Pedro, um moleque negro que sonha em ser cocheiro de uma família rica no Rio de Janeiro, mas o enredo se volta para as ameaças que representam a escravidão (Pedro) e o liberalismo europeu (Azevedo) para à família brasileira enquanto núcleo ordenador da sociabilidade patriarcal. Pedro visa alcançar seu objetivo ou seu interesse se valendo de vários expedientes que embaralham os pares amorosos envolvidos na trama, ele acaba trocando cartas de amor entre os casais

Eduardo e Henriqueta, Alfredo e Carlotinha, promovendo uma grande confusão sentimental que somente no final é revelada a verdade.

E, nesse momento da revelação, que Pedro é alforriado pelo seu senhor, Eduardo: “Circunstância, que justifica ou explica a atitude de Eduardo: um mau criado, despede-se; um mau escravo, dá-se-lhe a liberdade, já que a formação moral do seu dono repugna o castigo violento, o tronco, a chibata” (MENDES, 1982, p. 51). Eduardo é o representante da elite senhorial patriarcal nascida do título de doutor de médico recém-formado que trabalha para manter a família após ter desperdiçado seu tempo com a vida mundana. O problema na atitude de Pedro é o cálculo, ele age por interesse, enquanto, seu senhor age por amor. Neste sentido, o moleque se converte num protótipo do mau burguês. Situação que se inverte, até certo ponto, em *Mãe*.

A opinião de Machado de Assis sobre o futuro de Pedro, após a alforria realizada por Eduardo, é a seguinte: “No desfecho da peça, Eduardo dá liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grava responsabilidade que desse dia em diante deve pesar sobre ele, a quem a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda (ASSIS, 1950, p. 236). A liberdade é uma punição ou condenação, no final das contas e, por isso, a peça não tinha como encarar. A posição social e política de José de Alencar era a de um conservador no Segundo Reinado (por assim dizer mimetizada em Eduardo), do ponto de vista de sua peça ela e o liberalismo formam uma só figura, uma vez que ameaçam a escravidão e os valores patriarcais da burguesia emergente naquele momento, logo, o Abolicionismo lhe parecia um risco maior que conceder com o inevitável, pois, como bem observou Abdias Nascimento, ”nto, “o negro escravo não foi elevado à categoria de bom selvagem, muito provavelmente porque a população negra não fora aniquilada e ainda oferecia perigo genuíno de revoltas” (NASCIMENTO, 2015, p. 162).

Esse conservadorismo de José de Alencar em relação a manutenção da escravidão fica evidente em:

O curioso ao se analisar a construção dos argumentos de José de Alencar é justamente as suas diversas faces. O fato acima indicado, de se considerar o negro uma raça inferior, parece não ser razão suficiente para uma defesa da manutenção da estrutura escravocrata. Assim, portanto, o autor tenta mostrar ao imperador a necessidade econômica ainda da atividade escrava no país. Aqui as noções positivistas possuíam grande força e a escravidão aparecia como algo necessário para o almejado “progresso” (CARVALHO, 2015, p. 136).

A escravidão volta à pena do autor, mas, agora, na forma de um drama intitulado *Mãe*, na qual a personagem principal é Joana, uma escrava que acaba se envolvendo e ficando grávida de Soares, que era um homem livre. Ele a compra e logo depois falece resultando, desse relacionamento, Jorge, o filho mestiço. Para que seu filho não sofra as privações necessárias da sua condição, Joana em acordo com o médico que fez seu parto, Doutor Lima, decide ocultar sua origem como mãe de Jorge. Com o emprego de escrava de ganho do médico que a ajudou, Joana cria Jorge e ele se torna professor.

Jorge decide alforriar sua própria mãe, que recusa em decorrência do medo de perder o contato com seu filho. Eliza, filha de Gomes, um servidor público que está endividado, acaba se apaixonando por Jorge. O pai dela, para permitir o casamento, obriga que Jorge pegue um empréstimo com um agiota para quitar seus problemas financeiros, que o está ameaçando. Só que Jorge não consegue a quantia necessária para pagar o empréstimo, então Joana se oferece como mercadoria para o agiota, mesmo com a negativa de Jorge.

O Doutor Lima, que tudo sabia, conta a Jorge que ele negociou a própria mãe. Tentando consertar aquela situação, mas sendo tarde demais, Joana toma veneno e revela toda a verdade para Jorge, seu filho. Na visão de alguns autores (SOUZA, 2017; PRADO, 1992; MENDES, 1982), a peça deixa estaria clara a forma de representação do negro na obra dramática de José de Alencar que não só, nela, comparece como vítima, mas também como herói capaz de se impor o sistema (FANINI; VENTURA, 2019, p. 184). Assim, Joana figuraria como consequência do regime escravizado desempenhando ora o papel de sujeito da ação, ora o de objeto sujeitado a ela (FANINI; VENTURA; 2019, p. 186). Tendo em mente alguns dos enredos descritos podemos perceber como a violência parece ser dissolvida no drama em função da trama amorosa ou da sentimentalidade.

Embora conservadora em sua ideia, a representação da escrava Joana nessa obra de Alencar demonstra uma personagem melhor construída e não apenas decorativa como se costuma representar o negro e a negra em inúmeros dramas durante o século XIX nos palcos nacionais. Mas, não podemos deixar de dizer que, nas palavras de Alencar, era o drama da mãe e não da escrava a questão da peça. A humanização dessa personagem, via seu aburguesamento como sujeito dramático, acompanhou a percepção da escravidão como uma ferida social repleta de repercussões tanto na vida privada, como na vida pública.

O recorte feito nesse capítulo das obras dramáticas nacionais, acerca das formas de aparição da personagem negra, teve como objetivo reunir uma amostra dos vários discursos

que informam o tema nos palcos nacionais. As discussões que as leituras dessas obras levantam dizem respeito aos diferentes pontos de vista existentes sobre as dificuldades vividas pelos negros na sociedade patriarcal-escravocrata, muitos deles buscam uma saída conciliadora igualando seus efeitos para os dois lados da balança, neste sentido, não foram escritas com o intuito de abolição total do regime escravagista. Neste sentido a perpetuação do racismo era a manutenção de seus próprios privilégios como classe dominante:

O racismo, em suas variadas práticas, instaura a violência da segregação, da discriminação, da marginalização econômica e social, dos tabus culturais e estéticos. E produz, perversamente, na mente do sujeito violentado, um efeito autodestruidor: a interiorização de uma linguagem que justifica essa violência, pois representa o sujeito marginalizado como antônimo e inverso do que se elege em paradigma do humano (MARTINS, 1995, p. 144).

Demoraria mais algum tempo para que a presença do negro em cena e no texto não fosse mais mediada ou criada de um ponto de vista distinto do seu e, essa mudança, por assim dizer, aconteceu nos anos de 1940 com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) e a produção de dramaturgias que refletissem a personagem negra e suas contradições em uma sociedade extremamente racista como a brasileira. De um lado, a comédia de costumes tratava da escravidão como um fato sem discussão, de outro lado, o drama burguês, muitas vezes escrito no Brasil a partir dos mesmos costumes, acaba por tratar do negro como escravizado, mas sem a escravidão, ou seja, sem a violência retratada cômicamente, mas, sua conversão em indivíduo custou sua vida, tal como revela *Mãe*.

Considerações Finais

O percurso histórico sobre a presença do negro no teatro brasileiro apresentado e discutido ao longo do trabalho acabou se mostrando fundamental para a finalização de minha Licenciatura em Artes Cênicas, pois, de um lado, atende a legislação vigente de abordagem da contribuição e da história de negros (as) e índios (as) enquanto fundamental para um futuro docente da educação básica, de outro, vem somar com a atividade realizada com os alunos da Escola Municipal Isaura Mendes que, conforme já disse, contou a apresentação e discussão sobre heróis negros na história do Brasil e suas contribuições em diversos âmbitos da sociedade. O desconhecimento constatado em sala de aula foi o mote para a escrita desse trabalho de conclusão de curso (TCC). Importante frisar que, através das experiências realizadas no PIBID Artes, tive a oportunidade de desenvolver práticas de uma educação racial por meio de oficinas, aulas e jogos teatrais. Nas quais os alunos trouxeram suas vivências para o contexto da aula de Artes e, assim, conseguiram perceber criticamente mecanismos de racismo e apagamento, além do branqueamento, das trajetórias negras no Brasil.

O que também marcou minha jornada durante o curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, como aluno negro, foi a busca por uma história negra do Teatro Brasileiro e como essa contribuição foi invisibilizada e embranquecida pelas referências das matrizes curriculares das disciplinas. O que vejo que lentamente está sendo modificada por pressão dos alunos, de uma intelectualidade negra engajada e por parte da sociedade que vem revendo e criticando a forma como a contribuição do negro para o Brasil foi totalmente apagada e excluída. Quando isso não ocorria era embranquecida. Desta forma, penso que o fortalecimento de grupos universitários de alunos negros dentro das mais diversas universidades públicas pelo país contribuiu para o tensionamento dessas questões nas matrizes curriculares, como no quadro de professores, como na presença de alunos negros nos cursos de graduação.

Ao longo do TCC procurei abarcar a questão da presença negra do ponto de vista do palco e da dramaturgia procurando perceber de que modo, em ambos os contextos teatrais, os lugares reservados aos negros (as) e mulatos (as) moldaram, ao longo do tempo, sua invisibilidade partindo das companhias de elencos negros presentes na cena da América Portuguesa que formavam uma parcela considerável da atividade teatral dos séculos XVII e XVIII. A presença dos atores e atrizes era, entretanto, tornada invisível pelo regime clássico

do White face, em função dos parâmetros estéticos que ordenavam as relações entre interpretes e papéis pré-determinados. A passagem para o século XIX foi marcada pela contratação da companhia de Ludovina Soares por Dom Pedro I para inaugurar o recém-criado Real Teatro D. João. Movimento de substituição ou de recalque que culmina na trajetória de João Caetano tornado o maior ou o principal ator da história do teatro brasileiro, pela historiografia.

Distinta se mostrou a questão no começo do século XX se tivermos em mente a criação e a curta trajetória da Companhia Negra de Revistas que recuperando, até certo ponto, a existência de elencos negros acabou sendo vista, muitas vezes, como parte da engrenagem da estereotipia, sobretudo por sua comicidade e personagens-tipo. A relação entre essa experiência e a do Teatro Experimental do Negro (TEN), como já discutimos, compreendia antes de tudo a diferença entre um grupo teatral e um movimento cultural, revelando, deste modo, seu intuito programático e singular dentre os demais coletivos de amadores que surgiram no mesmo período de sua existência.

A necessidade de revisitar as obras dramatúrgicas, principalmente as escritas no século XIX, em busca das formas de representação da personagem negra que parece ocupar uma espécie de não-lugar perante à sociedade escravagista e como as consequências, é devida à compreensão sentida de tensionar os lugares reservados aos negros e negras na história do teatro brasileiro, na sociedade escravista e as do crime de cativo reverberavam nas questões de socialização e adequação a aquele modelo de mundo. Neste sentido, o negro entra no drama oitocentista ora como um traidor nacional no caso de Calabar, ora como Luísa que e confronta com sua origem mestiça problemática que reaparece com Jorge em *Mãe*, a própria Joana e seu medo de que o futuro de seu filho fosse ameaçado pela sua condição de escrava.

O lugar do negro tanto como intérprete, tanto como personagem, ainda está sendo descoberto, reivindicado e reavaliado por meio de diversas produções acadêmicas e artísticas, vindas de atrizes, atores, performers negros e negras, que reverberam em seus trabalhos novas possibilidades de fazer teatro com questões negras, pertinentes. Transformar as dores coletivas negras em material poético e imagético, como no caso de trabalhos como de Grace Passô, Anderson Feliciano, Renata Felinto, Cidinha da Silva, entre outras e outros artistas afro-brasileiros.

Que cada vez mais cresça a pesquisa sobre o negro nas universidades públicas e que as discussões suscitadas pelas pesquisas e práticas artísticas continuem reverberando dentro e fora da academia.

Referências bibliográficas

Araújo, Nilton de. Alguns Aspectos Do Teatro No Brasil Nos Séculos XVIII E XIX. **Latin American Theatre Review**, vol. 11, no. 1, Sept. 1977, pp. 17-24, Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/293>. Acesso em: 19 jul. 2021.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Crítica Teatral**. 1ª edição. Rio de Janeiro: W. M Jackson, 1950.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites--século XIX**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.

AZEVEDO, Elizabeth R. **Um palco sob as Arcadas: O teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX**. São Paulo: Annablume, 2000.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: história e antologia, das origens ao realismo**. 7ª edição. São Paulo: Bertrand, 1996.

CARVALHO, Ênio. **História e Formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

FALCÃO, Iara Fátima Fernandez. **Ação Verbal e o trabalho do ator: proposições stanislavskianas, conceitos outros e considerações atorais**. 142 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8FTN9B/1/a_o_verbal_e_o_trabalho_do_at_or_disserta_o_iara_fernandez.pdf. Acesso em 19 de jul. 2021.

FARIA, J. R. Machado de Assis e os estilos de interpretação teatral de seu tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 77, p. 135-148, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13662>. Acesso em: 12 jul. 2021.

FORMIGA, D. O., PAULA, A. B. R., MELO, C. A. S. O Pensamento Eugênico e a Imigração no Brasil (1929-1930), **Intelligere, Revista de História Intelectual**, São Paulo, nº7, p. 75-96. 2019.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/142881/156004>. Acesso em: 19 de jul. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **Drama para negros, prólogo para brancos**. São Paulo: Saraiva S.A. Livreiros Editores, 1961.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarca rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2013.

GOULART, Josiane Costa Valeriano. **O Teatro Brasileiro e a Vida Encenada**. 83 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2010.

GUINSBURG, J (org). **O Romantismo**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Texto Experimental do Negro e do Bando Teatro Olodum**. 2010. 307 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283930>. Acesso em 19 jul. 2021.

LOPES, Antonio Herculano. Vem cá, mulata!. **Tempo**. 2009, v. 13, n. 26 [Acessado 15 Julho 2021], pp. 80-100. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-77042009000100005>>.

LUDWIG, Paula Fernanda. **O Melodrama Francês no Brasil**. 2015. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/4005/LUDWIG%2C%20PAULA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 19 jul. 2021.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª edição. São Paulo: Global Editora, 2004.

MAGALHÃES, Antônio Gonçalves de. **Tragédias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

MAIA, Kenia Soares; ZAMORA, Maria Helena Navas. O Brasil e a lógica racial: do branqueamento à produção de subjetividade do racismo. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 265-286, 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652018000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 01 ago. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no teatro brasileiro: Entre 1838 e 1888**. 1ª edição. São Paulo: Ática, 1982.

NACHMAN, Falbel. **Fundamentos históricos do Romantismo**. In: GUINSBURG, J. O Romantismo. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 23-50.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. 2004, v. 18, n. 50, pp. 209-224. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>>. Acesso em: 26 de jul. 2021.

NASCIMENTO, Julia Raiz do. “Demônio” ou “pobre preto”? A escravidão em *O demônio familiar*, de José de Alencar, e *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, de Martins Pena. Revista Versalete, Curitiba, PR, v. 3, n. 4, p. 154 – 168, jan – jun. 2015, Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-04/154JuliaNascimento.pdf>. Acesso em: 30 de jul. 2021.

PAES, Luciana Lourenço. **As representações de A morte de Ofélia na obra de Eugène Delacroix**. 159 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: A Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, o repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. **O Drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SANTOS, Daniele Lopes dos. A Companhia Negra de Revistas nos ecos do Projeto Civilizatório Brasileiro: as atualizações dos discursos sobre nação e civilização na trajetória da Companhia. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 103-118, mai. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16350/12377>. Acesso em : 19 jul. 2021.

SANTOS, Fabricio Lyrio. A expulsão dos jesuítas da Bahia: aspectos econômicos. **Revista Brasileira de História**. 2008, v. 28, n. 55, pp. 171-195. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882008000100009> Acesso em: 26 de jul. 2021.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições Dramáticas**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tipografia Junius Villeneuve, 1862.

SANTOS, João Caetano dos. **Reflexões Dramáticas**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Tipografia Junius Villeneuve, 1837.

SOUZA, Julianna Rosa de. Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 7, n. 2, p. 274-295, maio 2017. ISSN 2237-2660. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/66612>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SOUZA, Roberto Acízelo de. O Indianismo a Busca da Identidade Brasileira: Influxos Europeus e Raízes Nacionais. **Revista Versalete**, Curitiba, PR, Vol. 7, nº 13, p. 287-316, jul.-dez. 2019. ISSN 2318-1028. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-13/17SOUZA.RobertoAci%CC%81zelode.Oindianismoeabusca.PROFESSORCONVIDADO.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2021.