



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Blackface e representações negras: uma história contra-hegemônica do teatro

Marcos Nogueira Gomes

Para citar este artigo:

GOMES, Marcos Nogueira. *Blackface* e representações negras: uma história contra-hegemônica do teatro. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 58, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0212

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Blackface e representações negras: uma história contra-hegemônica do teatro¹Marcos Nogueira Gomes²**Resumo**

O artigo investiga o papel da prática racista do *blackface* no teatro e na cultura de massa, analisando suas ocorrências históricas e sua permanência nos palcos brasileiros. Com base nos conceitos de hegemonia e apropriação cultural dentro dos Estudos Culturais, a pesquisa parte do *minstrel show*, nos EUA, para percorrer o Teatro de Revista, no Rio de Janeiro, o TEN nos anos 1940 e o debate após o cancelamento da peça *A mulher do trem*, em 2015. Neste deslocamento, evidencia como a representação do negro tem sido o centro de disputas simbólicas entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas em momentos decisivos da história do país.

Palavras-chave: *Blackface*. Teatros negros. Hegemonia cultural. Apropriação cultural. Branquitude.

Blackface and black representations: a counter-hegemonic history of theater**Abstract**

The article investigates the role of the racist practice of blackface in theatre and mass culture, examining its historical occurrences and its continued presence on Brazilian stages. Drawing on the concepts of hegemony and cultural appropriation within Cultural Studies, the research begins with the minstrel show in the United States and moves through Teatro de Revista in Rio de Janeiro, the Teatro Experimental do Negro (TEN) in the 1940s, and the debate following the cancellation of the play *A mulher do trem* in 2015. Along this trajectory, it shows how the representation of Black people has been at the center of symbolic disputes between hegemonic and counter-hegemonic forces at decisive moments in the country's history.

Keywords: Blackface. Black theaters. Cultural hegemony. Cultural appropriation. Whiteness.

Blackface y representaciones negras: una historia contrahegemónica del teatro**Resumen**

El artículo investiga el papel de la práctica racista del *blackface* en el teatro y en la cultura de masas, analizando sus ocurrencias históricas y su permanencia en los escenarios brasileños. Con base en los conceptos de hegemonía y apropiación cultural dentro de los Estudios Culturales, la investigación parte del minstrel show en Estados Unidos para recorrer el Teatro de Revista en Río de Janeiro, el Teatro Experimental do Negro (TEN) en la década de 1940 y el debate tras la cancelación de la obra *A mulher do trem* en 2015. En este desplazamiento, evidencia cómo la representación de las personas negras ha sido el centro de disputas simbólicas entre fuerzas hegemónicas y contrahegemónicas en momentos decisivos de la historia del país.

Palabras clave: *Blackface*. Teatros negros. Hegemonía cultural. Apropiación cultural. Blanquitud.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Carla Moreira Kinzo. Doutorado em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

2 Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlia de Mesquita Filho (UNESP). Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).  marcosngomes1@gmail.com



<http://lattes.cnpq.br/1449581439906009>  <https://orcid.org/0000-0002-9394-2683>



Hegemonia e apropriação cultural

Stuart Hall (2003), a partir da leitura da obra de Antonio Gramsci, maneja o conceito de hegemonia cultural para pensar as dinâmicas do racismo no interior da cultura de massa. Segundo ele, hegemonia não se traduz em dominação pura nem se dá em via única, mas é um estado de negociação constante entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas.

A hegemonia cultural, segundo Gramsci, é um mecanismo pelo qual grupos dominantes exercem sua influência ideológica e política não apenas pela força, mas pela construção de um consenso social. Esse consenso é promovido por instituições culturais que naturalizam e legitimam os valores desses grupos como se fossem universais.

Ao contrário de uma dominação exclusivamente repressiva, a hegemonia cultural opera por meio da internalização desses valores pelas classes subalternizadas, criando uma aceitação tácita das estruturas que beneficiam os grupos dominantes. Entretanto, essa hegemonia está sempre em disputa, sendo desafiada por forças contra-hegemônicas que buscam transformar o *status quo* (Gramsci, 2000).

Não há, na perspectiva de Hall, a noção de superação do racismo, mas uma relação de reordenação das forças políticas e ideológicas em constante disputa. Um jogo permanente de ocupação de espaços. Parafraseando Gramsci, ele afirma que “de fato, o único jogo corrente que vale a pena jogar é o das ‘guerras de posição’ culturais” (Hall, 2003, p. 338).

A partir desta proposição, e de outras pesquisas dentro dos Estudos Culturais, como aquelas realizadas por Eric Lott (1993) e Tiago de Melo Gomes (2004), respectivamente, fenômenos como os *minstrels* nos Estados Unidos e o Teatro de Revista no Brasil podem ser melhor compreendidos se tomados pela sua dualidade: ao mesmo tempo manifestação hegemônica do racismo, da apropriação e da hegemonia cultural branca dentro da cultura de massas; ao mesmo tempo espaço de resistência, de disputa, no qual se dá a construção de uma cultura negra diaspórica, contra-hegemônica e transnacional, no interior da

indústria cultural.

Minstrels

Os primeiros grupos de *minstrels* (menestréis) apareceram no nordeste dos Estados Unidos em 1820. Esta prática racista permaneceu ativa por pelo menos um século, se espalhando por outras regiões e se tornando a principal atividade de entretenimento de massa do país.

Um típico *minstrel show* era dividido em três atos:

- No primeiro, um grupo de atores brancos com os rostos e as mãos pintados de **preto** abria o espetáculo dançando, tocando e sapateando em semicírculo de maneira exagerada. Trocavam também piadas racistas e cantavam paródias das canções das *plantations*.
- A segunda parte incluía um monólogo que imitava o dialeto de homens e mulheres negras, com muitos trocadilhos, duplos sentidos e piadas *nonsense*, equivalente ao que poderia ser hoje um *stand-up comedy* racista.
- O último ato era um musical com muitas pantomimas, números de circo e palhaçaria, satirizando o cotidiano da escravização e parodiando peças populares. Muitas adaptações de peças de Shakespeare, como *Otelo*, eram levadas à cena nesse momento da apresentação.

Há vestígios que remetem a algumas tradições populares europeias. A mais direta é a *commedia dell'arte* italiana, tanto pelos tipos e personagens, como o arlequim, como também pelo uso da máscara. Há também heranças do circo e da pantomima inglesa, principalmente, da palhaçaria (Lott, 1993).

Mesmo muito antes dos *minstrels*, pessoas brancas com os rostos pintados de preto já podiam ser vistas nos palcos dos Estados Unidos, pelo menos desde o final do século XVII, representando criados e outras personagens subalternizadas, na maioria das vezes atreladas à função cômica em musicais e peças, ou em esquetes burlescas apresentadas nos entreatos. Mas é apenas no contexto dos *minstrels*, no século XIX, que essa prática será reconhecida pelo termo *blackface*³.

³ O termo surgiu nas primeiras décadas do século XIX, nos Estados Unidos, para denominar a prática de atores

Segundo Leda Maria Martins, era corrente nas fazendas dos Estados Unidos a prática teatral, entre negros escravizados, de pintar o rosto de preto para representar personagens negras, e de branco para representar personagens brancas. Essa era uma tradição cômica e uma forma teatral negra que foi posteriormente apropriada pelos comediantes brancos e levada para as grandes cidades, resultando nos *minstrels* e na consequente estereotipia do negro (Martins, 2016).

Há também registros de grupos formados por atores negros, como *Ethiopian Serenaders*, citado em artigo por Frederick Douglass na edição do seu jornal abolicionista *The North Star*, em 1848. O grupo era formado exclusivamente por integrantes negros, que se apresentavam de *blackface* para, segundo Douglass, uniformizar o tom de pele. A palavra “etíope”, na época, designava pessoas negras retintas. Em outro artigo, publicado no mesmo jornal em junho de 1849, ele critica o fato de artistas negros reproduzirem as mesmas práticas de grupos brancos, recorrendo ao *blackface*, à caricatura e à paródia, mas faz uma ressalva, entendendo que a presença de artistas negros no palco representa, em si, um avanço sobre um espaço hegemonicamente branco (Douglass apud Rolim, 2018).

Mesmo antes do início da Guerra Civil nos Estados Unidos, em 1861, havia grupos de *minstrels* formados por atores negros que se apresentavam para plateias formadas por brancos e negros no nordeste do país. Esse fato costuma ser mais destacado no período pós-guerra, como consequência da abolição, mas que vemos presente no artigo de Douglass mais de uma década antes. Isso nos dá a dimensão de como as relações inter-raciais foram sendo estabelecidas no interior do *minstrels* desde muito cedo. Não à toa, Douglass escreve sobre a possibilidade de que artistas negros, a partir de então, apresentassem para plateias inter-raciais suas próprias músicas, danças e cenas sem *blackface*, ou seja, sem a máscara da branquitude.

brancos que pintavam o rosto de negro com cortiça queimada ou maquiagem preta, a fim de representar, de forma racista e estereotipada, pessoas negras escravizadas. Os minstrels foram a principal e mais popular expressão teatral estadunidense do século XIX.

Lott (1993) compara o fenômeno dos *minstrels* à imagem da divindade mitológica Janus, representação bifronte que mantém uma face para cada lado, como seriam, segundo ele, todas as questões entre negros e brancos nos Estados Unidos. O que Lott pretende ressaltar com essa analogia é que os *minstrels* trouxeram ao palco, junto com a racialização, sobretudo por meio da tipificação da mulher e do homem negro, um outro personagem muito mais evidente, o sujeito branco escondido atrás do *blackface*, que acredita ocultar seus medos, suas inseguranças, suas tormentas sexuais, suas neuroses, seu racismo. Ao inventar o estereótipo do negro infantilizado, que não se trata de uma subjetividade autônoma, o sujeito branco cria uma projeção deformada de si, ampliada e amplificada: um duplo estranhamente familiar.

Os *minstrels* trouxeram ao palco as questões não resolvidas deste homem branco, recalçadas ao longo de séculos de escravidão e colonização, que irromperam a despeito de sua vontade. Dessa irrupção surgiram brechas, fissuras pelas quais a cultura negra diaspórica inseriu elementos da cultura expropriada no interior da cultura dominante, criando uma zona ambivalente que escapou ao controle racial (Lott, 1993).

Essa ambivalência é aferida por Lott (1993) na presença gradativa de questões abolicionistas no centro do palco dos *minstrels* e, conseqüentemente, no centro da própria cultura de massa que se consolida no período. Não à toa, os *minstrels* são a primeira manifestação cultural genuinamente estadunidense exportada para outros países, como França e Inglaterra.

O legado dos *minstrels* duzentos anos depois é de mais um episódio decisivo na história violenta da branquitude. A proximidade, em alguns estados do nordeste dos Estados Unidos, entre negros livres e a classe trabalhadora branca em empregos e subempregos, nas docas, nas ruas das cidades, na prestação de serviços, promoveu um contrabando cultural pelo qual, no contexto da industrialização, se tornou possível lucrar com a cultura do subalternizado. Artistas que conviviam com homens e mulheres negras passaram a ganhar dinheiro se apresentando com os rostos pintados de preto, imitando a voz, o corpo e a música

de seus amigos. A personagem Jim Crow, tão popular na época dos *minstrels*, a ponto de batizar às leis segregacionistas conhecidas como *Jim Crow laws* no final do século XIX, é um desses exemplos nascidos da admiração de um artista branco⁴ por tudo que envolve a cultura de homens e mulheres negras⁵. E que se tornou muito rico com isso, como outros artistas brancos estadunidenses: Elvis Presley talvez seja o mais conhecido, mas há muitos exemplos na história do rock.

O que interessa destacar nessa breve descrição dos *minstrels* é que ela ajuda a entender a apropriação cultural como parte do processo de formação da cultura nacional nos Estados Unidos nos séculos XIX e início do XX, período em que surgiu a indústria cultural de massa no país. No entanto, o impacto dos *minstrels* estende-se para além do contexto estadunidense, revelando padrões de apropriação cultural que também moldaram a formação da cultura de massa em outros países colonizados e escravagistas, como o Brasil. Entender esse processo como algo mais amplo, inserido geográfica e simbolicamente no Atlântico Negro proposto por Paul Gilroy (2001), é reconhecer conexões entre as práticas culturais diaspóricas nas Américas. Isso inclui o trânsito entre as canções e danças de escravizados e a forma como foram apropriadas pela indústria fonográfica e pelos espetáculos de massa entre os anos 1870 e 1930, como faz a pesquisadora Martha Abreu (2017) ao aproximar o Teatro de Revista brasileiro aos *minstrels shows*.

Teatro de Revista

Similitudes entre o *cakewalk* das *plantations*, recorrentemente satirizado no *minstrel show*, e o jongo, ou os maxixes e lundus que entretinham as plateias nos palcos brasileiros, não só do Rio de Janeiro, é parte do trabalho historiográfico realizado por Abreu a partir de documentos diversos, como capas de partituras utilizadas em Revistas ou comercializadas para os pianos das residências, bem

⁴ Ator e dramaturgo Thomas Dartmouth Rice.

⁵ Rice, antes de se mudar para Pittsburgh, no estado da Pensilvânia, havia escutado uma canção em Cincinnati, no estado do Ohio, entoada por um motorista negro que repousava no porta-malas do carro: “Turn about an’ wheel about an’ do jis so, An’ ebery time I turn about I jump Jim Crow” (Nevin, 1867, p.608). A canção original, chamada *Jump Jim Crow*, era bastante conhecida entre os escravizados nas plantations e, segundo ensaio assinado por Robert P. Nevin, publicado originalmente na revista *Atlantic Monthly* em 1867, havia atraído a atenção de Rice tanto pela voz do homem que a entoava, como pelo dialeto e pela sonoridade que produzia.

como fotos e depoimentos. Todo esse amplo material é analisado em diálogo com a historiografia dos *minstrels*.

A aproximação entre esses dois fenômenos passa, sobretudo, pela recorrência do *blackface*⁶, mas também pela disseminação de estereótipos que foram associados à identidade nacional nos dois países e que resistiram por boa parte do século XX, orientando discursos oficiais e hegemônicos. Por outro lado, também se dá pela presença de músicos e artistas negros no palco e, fundamentalmente, pela incorporação da cultura negra diaspórica no interior da indústria cultural de massa, orientando discursos e narrativas contra-hegemônicas.

Segundo Miriam Garcia Mendes (1982), o estereótipo da *mulata* surge nos palcos brasileiros em 1870 na comédia *Direito por linhas tortas*, de França Júnior. No Teatro de Revista vai se tornar recorrente e estabelecer uma mudança entre a representação da mulher negra como escravizada (*mucama*) para outra imagem de controle⁷, agora ligada à sexualização exacerbada do corpo feminino negro.

No livro *O teatro de revista no Brasil*, a pesquisadora Neyde Veneziano (1991) aponta que se construiu no teatro, nas duas primeiras décadas do século XX, uma correlação direta entre os estereótipos da *mulata* e da *baiana*, e destaca a Revista de Ano *República*, de 1889, de Arthur Azevedo e de seu irmão, o escritor Aluísio Azevedo, como precursora da versão fundida dessas duas imagens de controle.

A vendedora de laranjas Sabina, carregada por uma pequena multidão de estudantes pelas principais ruas da capital do Império, uma mulher negra após a abolição decretada há poucos meses, tomava o palco do Teatro de Revista na pele

⁶ A história do *blackface* no Brasil é anterior ao Teatro de Revista. Após a cidade do Rio de Janeiro se tornar sede do Império português, a profissão do ator, até então desprestigiada, é ressignificada, e o teatro passa a ser um espaço para as classes dominantes. Em 1810, o então príncipe regente e futuro rei dom João VI ordena, por meio de um decreto, a construção de um teatro 'decente' (Prado, 2003, p.31). Os atores negros, que até então atuavam muitas vezes com os rostos pintados de branco em óperas estrangeiras, são retirados de cena, e as personagens negras, quando aparecem anos depois na comédia de costumes, sempre escravizadas, como nas peças de Martins Pena (a partir de 1838), são representadas por atores brancos pintados de preto. Mesmo assim, há nomes de artistas negros que compõem a história do teatro brasileiro nesse período e que podem ser acessados na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, escrita e organizada por Nei Lopes (2011).

⁷ Conceito desenvolvido por Patricia Hill Collins: “a ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras” (Collins, 2019, 140).

de uma atriz branca, Ana Manarezzi, uma soprano filha de italianos nascida na Grécia, que “enlouquecia as plateias, requebrando os quadris com desenvoltura escandalosa” ao som do tango *As laranjas de Sabina*, com letra reconhecidamente de Arthur Azevedo (Veneziano, 1991).

Veneziano informa que as primeiras atrizes brancas que interpretaram o estereótipo da *baiana* nos palcos de revista, como Manarezzi, se pintavam. A historiadora Martha Abreu, por outro lado, observa que não há registro que confirme essa informação, no entanto, em pesquisa realizada em diversas partituras ilustradas do início do século XX, principalmente de sambas e maxixes, comercializadas pela indústria fonográfica dentro de um mercado poderoso envolvendo editoras, ilustradores, músicos, compositores, casas de espetáculo, salões, enfim, todo o Teatro de Revista e alcançando também as casas de família, destinadas “ao piano da patroa”, Abreu localizou um grupo grande de capas com desenhos que remetem ao *blackface* (Abreu, 2017).

Hoje sabemos que existem registros confirmados de *blackface* em espetáculos do Teatro de Revista bem parecidos àqueles empregados nos *minstrels shows*, como a foto de uma *jazz-band* composta por músicos brancos com *blackface*, na montagem da peça *Secos e molhados*, escrita por Luiz Peixoto e Marques Porto, em 1924.

Segundo a pesquisadora Lissa dos Passos e Silva (2021), a peça contava com várias personagens negras, mas a companhia contratava apenas uma atriz negra de pele clara, Aracy Cortes, que era constantemente embranquecida nos jornais. Segundo o pesquisador Paulo Roberto de Almeida (2016), o *blackface* era um “protocolo revisteiro” que cumpria a função de racializar e estereotipar, para entreter e fazer rir.

Em sua dissertação, conhecemos o caso exemplar da personagem Ascendina Santos, que era representada pela atriz italiana Mariska com *blackface*. O elemento singular desse fato demonstra certa disseminação da prática, já que Ascendina era uma atriz negra de verdade, que já fazia muito sucesso com suas *performances* de maxixe e, inclusive, trabalhava fazendo uma personagem em outra revista do mesmo diretor musical.

A ausência do corpo negro nos palcos passa a ser questionada dentro do teatro com a criação da Companhia Negra de Revistas em julho de 1926. Até então, a presença do corpo negro nas companhias de revista estava restrita a poucas atrizes reconhecidas, músicos e coristas, que pouco a pouco iam ocupando os palcos. A CNR se dissolveu um ano depois de sua criação, em julho de 1927, mas deixou marcas profundas no teatro e na política nacional às voltas com a construção de uma identidade moderna e nacionalista.

A companhia foi concebida por João Candido Ferreira, conhecido pelo nome artístico De Chocolat, palhaço, dançarino, cantor e comediante nascido escravizado no Caribe, e pelo cenógrafo português Jaime Silva, branco. Ela reunia atores, atrizes e músicos negros, como Bonfiglio de Oliveira, Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), Guilherme Flores, Jandira Aimoré, Rosa Negra, Dalva Espíndola, Mingote, Osvaldo Viana Sebastião e, pouco depois, Bernardes de Souza Prata, apelidado de Pequeno Otelo na época, com apenas onze anos de idade, reconhecido depois como Grande Otelo (Barros, 2005).

A companhia produziu peças com títulos que marcavam a presença negra, como *Tudo preto*, *Preto no branco*, *Carvão nacional* e *Café torrado*, passando por diversas cidades do país. Apesar do sucesso de público e crítica, há muitos registros de textos racistas publicados por parte da imprensa, que estão bem documentados na dissertação de mestrado de Nirlene Nepomuceno (2006).

No livro *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Tiago de Melo Gomes (2004) defende que a agência de De Chocolat, com a criação da Companhia Negra de Revistas, representava um projeto de inserção do negro na identidade nacional, que, nas primeiras décadas do século XX, florescia apoiada no imaginário da democracia racial – hoje rechaçada, mas que surgia como alternativa, à época, ao racismo científico.

O conceito de democracia racial surgiu no Brasil como um discurso ideológico que sustenta a ideia de que haveria uma convivência harmoniosa entre diferentes grupos raciais no país, sem segregação explícita ou conflitos raciais estruturais.

Essa noção foi amplamente difundida a partir da obra de Gilberto Freyre e teve grande influência na construção da identidade nacional brasileira no século XX.

Na citação abaixo, Gomes constrói esse argumento a partir da análise da peça de estreia da companhia – *Tudo preto* –, escrita por De Chocolat, e que foi vista por vários intelectuais da época no Rio de Janeiro e em São Paulo, inclusive por Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Villa-Lobos, entre outros artistas e intelectuais modernistas que também pensaram a questão da identidade nacional nos anos 1920 (Nepomuceno, 2006).

Nessa perspectiva, vale a pena considerar *Tudo preto* como um indício da possibilidade de que ideias como “democracia racial” ou “Brasil mestiço” não tenham sido meramente um produto da mente de alguns intelectuais, dispostos ou não a definir uma ideologia de controle social. *Tudo preto* é um forte indício de que esses conceitos tenham sido fruto de uma negociação diária, pois a peça é explícita ao conectar o conceito de brasilidade à “gente de raça”, além de defender a ideia de que o Brasil teria como vantagem em relação a outros países o fato da boa convivência racial. Assim, a ideia de democracia racial, ainda que possa ter na prática um efeito mascarador da violência racial brasileira, teve vários sentidos no momento da sua formulação, longe de ter sido um estratégia de grupos de elite com objetivos de dominação. A companhia valorizava, portanto, a contribuição dos descendentes de africanos na construção da nação [...]. Há, portanto, indícios de que a expressão orgulhosa “democracia racial” estava em circulação já nos anos 1920 em grupos sociais diversos (Gomes, 2004, p. 312-313).

Gomes, contudo, argumenta que a democracia racial não representava uma “ideologia racial”, era antes uma “ferramenta que estava disponível no período”, ou uma alternativa possível enquanto estratégia de negociação e ocupação (Gomes, p.314). O discurso do convívio pacífico entre as raças só se tornará hegemônico nos anos 1940. Se nos anos 1920 a Companhia Negra de Revistas desafiava a exclusão do corpo negro nos palcos, nos anos 1940 esse debate ganharia novos contornos com a criação do Teatro Experimental do Negro, que questionava diretamente os limites do mito da democracia racial.

Teatro Experimental do Negro

Abdias Nascimento, entre outros intelectuais negros, como Guerreiro Ramos, será fundamental para o desmonte da noção de democracia racial ao examinar

como ela oblitera um projeto silencioso de embranquecimento, de apagamento cultural e de genocídio da população negra. Esse conceito foi historicamente instrumentalizado para negar a existência do racismo estrutural no Brasil, tornando-se um ponto central nas disputas sobre identidade nacional e políticas afirmativas.

Na dramaturgia e na encenação, a poética de Nascimento dentro do TEN irá confrontar estereótipos e criar novas imagens de pertencimento e subjetividade, ao conectar a personagem negra à sua ancestralidade; e, segundo Leda Maria Martins, “recuperar o sentido plural do signo negro, pela qual se operava a síntese de vários outros signos dramáticos” (Martins, 1995, p. 81).

Segundo Lília Moritz Schwarcz (2005), no livro *O espetáculo das raças*, o pensamento naturalista europeu do século XVIII, passando pelo evolucionismo social do XIX, consolidaram uma política de embranquecimento alicerçada por discursos pretensamente científicos, como o eugenista da virada do século. O racismo científico circulou com liberdade por muitos anos, e atravessou o Brasil e o mundo sustentando, em diversas áreas do conhecimento, a tese da hierarquia racial, até se desmobilizar com o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda do nazismo, em 1945.

No Brasil, o fim do Estado Novo garantiu que intelectuais negros, como Abdias Nascimento, passassem a questionar o mito da democracia racial que se projetou durante a era Vargas e a falar em genocídio, apagamento, apropriação e embranquecimento.

A iniciativa de criação do TEN nasce do contato de Nascimento com uma encenação peruana de *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, que recorria ao *blackface*. Anos depois, ele mesmo sofreria com outro caso de apagamento em uma peça escrita por Nelson Rodrigues. Ismael, personagem central de *Anjo Negro*, foi concebida para que Nascimento a representasse nos palcos, porém, a peça foi interdita pela “comissão cultural” do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde o espetáculo estrearia. Segundo o biógrafo Ruy Castro, Nelson Rodrigues recebeu a seguinte orientação do censor: “que tal um negro pintado?” (Castro, 1992, p. 203).

A peça estreou em 02 de abril de 1948 sob a direção de Ziembinski com o ator branco Orlando Guy pintado de preto. O fato incomodou Abdias Nascimento e Nelson Rodrigues e muito provavelmente motivou uma entrevista realizada poucos meses depois ao jornal Quilombo, em dezembro de 1948. Era a primeira edição do periódico lançado pelo TEN. A pergunta feita por Nascimento ao dramaturgo foi se havia “preconceito de cor” no teatro. A resposta foi a seguinte:

Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e, quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. “Branco pintado” – eis o negro do teatro nacional. [...] É preciso uma ingenuidade obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência de preconceito nos palcos brasileiros. [...]. Os artistas de cor ou fazem moleques gaiatos ou carregam bandeja ou por último ficam de fora. Por que esta situação humilhante? (Rodrigues, 1948) .

Para Abdias Nascimento, a história do negro no teatro brasileiro é marcada pela ausência e pelo *blackface*, e não se restringe ao teatro, mas é consequência de uma exclusão do negro em diversas outras facetas da sociedade brasileira, em que se mantêm os privilégios do grupo dominante: “se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção”. (Nascimento, 1978, p. 162) A mesma perspectiva é adotada por Flora Süssekind, no livro *O negro como arlequim: teatro & discriminação*.

Qualquer tentativa de explicação dessa impossibilidade que o negro brasileiro tem encontrado de se converter em sujeito no terreno da representação teatral passa evidentemente pelas restrições que têm sido impostas a sua atuação também no processo político brasileiro. [...] Não que o teatro 'reflita' apenas o que se passa num outro plano. No campo da representação, da mesma maneira que no da ação social, trata-se da produção de uma imagem e um papel para o trabalhador negro do ponto de vista daqueles que lucram com o seu trabalho (Süssekind, 1982, p. 15).

O *blackface* está presente em momentos decisivos do teatro brasileiro e por meio dele é possível contar uma história contra-hegemônica de resistência, e outra, hegemônica, de apagamento e racismo. A história de resistência passa por Nascimento e De Chocolat, que mobilizaram artistas negros para ocupar os palcos

em contextos nos quais o *blackface* era recorrente. História que não acaba no século XX. Em 2015, a então estudante de arquitetura Stephanie Ribeiro cria um evento no Facebook chamado *Terça sem teatro*, de repúdio à peça *A mulher do trem*, pela divulgação de uma foto em que um dos atores aparece em cena com *blackface*⁸. Essa imagem, assim como qualquer outra relacionada ao *blackface* são extremamente ofensivas e não há razão para reproduzi-las novamente neste artigo.

A diferença, neste exemplo de resistência, é que essa foi a primeira vez que uma peça foi cancelada no Brasil pelo uso de *blackface*. Em seu lugar, foi realizado o debate *Arte e sociedade: a representação do negro*⁹, com artistas e intelectuais brancos e negros, no mesmo palco, dia e horário em que a peça seria apresentada.

A mulher do trem

A mulher do trem foi apresentada pela primeira vez no Brasil na década de 1920, no Circo Colombo, que pertencia ao avô do diretor Fernando Neves. De origem francesa, autoria de Maurice Hennequin e George Mitchell, a comédia do século XIX foi adaptada e incorporada ao repertório do circo-teatro. Na sua versão atual, que estreou em 2013, readaptada pelo diretor d'Os Fofos, a peça se passa no Brasil da década de 1940 e mantém sua estrutura farsesca original baseada em sucessões de quiproquós.

Uma diferença importante é que, na primeira versão, a personagem da criada não tinha participação efetiva na trama do espetáculo. Foi no processo de releitura, segundo depoimento de Neves ao longo do debate (Brum, 2015), que a personagem foi ganhando espaço, inspirada na peça *As artimanhas de Scapino*, de Molière, na qual o protagonista é um típico *zanni*: criado da *commedia dell'arte* que evidencia a hipocrisia da família burguesa.

⁸ O ator é autodeclarado negro. Sua fala, ao final do debate realizado no lugar da peça, narra um pouco da experiência de se descobrir negro. Uma fala que ecoa o relato de outras pessoas presentes ao debate, que assistiram à montagem anos antes e que só agora, após letramento racial, se sentiam ofendidos com o *blackface*. (Brum, 2015).

⁹ O debate está disponível na íntegra no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=LG_cRXBsKfE e transcrito no site: <http://elianebrum.com/desacontecimentos/no-brasil-o-melhor-branco-so-consegue-ser-um-bom-sinhozinho-2/>.

Na história do circo se destaca a recorrência do *backface* entre os palhaços como uma espécie de tradição. Segundo Abreu, os palhaços brasileiros talvez tenham sido equivalentes aos menestrelis estadunidenses (Abreu, 2017). Palhaços negros também fizeram muito sucesso, como Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira, considerado o principal nome do circo-teatro brasileiro, e que pintava o rosto de branco para fazer *a viúva alegre* no Rio de Janeiro, “numa evidente inversão dos *blackfaces*” (Abreu, 2017).

O circo-teatro, afirma Abreu, era um “espaço artístico popular muito importante entre o final do século XIX e o início do XX em todo o mundo atlântico” (Abreu, 2017, s/n), período que coincide com os fluxos migratórios que ganharam força com a Primeira República e se estenderam até 1930, dentro de uma política de estado para o embranquecimento do país. Vieram para cá famílias circenses decisivas para que o modelo ganhasse força, absorvendo técnicas e conhecimentos da tradição circense europeia até então pouco conhecidos no país.

Em sua tese de doutorado intitulada *O Teatro no Circo Brasileiro – Estudo de Caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*, Zecarlos de Andrade (2010) informa que o circo-teatro se espalhou pelas cidades do Brasil, chegando em lugares que o teatro não alcançava, formando um público popular vasto, que até então não tinha acesso a qualquer tipo de experiência cênica. Os melodramas e as comédias comuns no circo-teatro de então, com seus tipos adaptados da tradição europeia da *commedia dell'arte*, se misturavam a tipos e estereótipos específicos do contexto brasileiro (Andrade, 2010).

Na galeria de tipos do circo-teatro reunidos por Andrade, há o do criado ou o da criada, que aparecem vinculados à função cômica. Em suas palavras:

[Eles] suavizam a dramaticidade dos outros tipos não afeitos à comicidade e servem de suporte para os momentos difíceis dos heróis ou vilões [...] [é comum] comporem pares do mesmo sexo com seus padrões. Temos assim a heroína e sua ama, assim como herói e seu fiel escudeiro (Andrade, 2010, p.128).

Os criados estão vinculados na estrutura do circo-teatro ao baixo-cômico, que, segundo definição de Otávio Rangel, “é a personagem copiada à baixa camada

social” (Rangel apud Andrade, 2010, p. 147), típica da comédia de costumes e da farsa que tem o objetivo provocar o riso. No trecho abaixo, “mulato” aparece como um desses tipos:

Mede-se pela craveira dos 30 a 35 anos. Fisionomia aparvalhada. Gestos de lorpa, chocantes e grosseiros. Estúpido no todo e em tudo. Formam a falange do gênero os seguintes tipos: criados, copeiros, cozinheiros, vendedores ambulantes, quitandeiros, carvoeiros, mata-mosquitos, soldados, marinheiros, fuzileiros, recebedores, motorneiros, motoristas, trocadores, olheiros, **mulatos**, pernósticos etc. (Rangel apud Andrade, 2010, p. 147, grifo nosso).

A vinculação entre o baixo-cômico e a representação do negro no circo-teatro aparece explicitamente apenas nessa citação da tese de Andrade. Nas ilustrações e nas descrições de maquiagem e vestuário feitas por ele, essa vinculação não aparece. No entanto, sabemos que *os criados* eram levados ao palco por atores que tinham experiência prévia como palhaços no circo, e que contribuíram para a conversão do baixo-cômico na “alma do espetáculo” (Andrade, 2010, p. 147). Sabemos também que, entre os palhaços no circo, era comum a representação do negro via *blackface*.

No debate após o cancelamento da peça, em 2015, Fernando Neves e outros pesquisadores inicialmente atribuíram à máscara negra um papel específico na tradição circense, o qual não estaria vinculado a uma representação racista e subalternizante do negro, mas seria antes uma máscara tipificadora, como tantas outras dentro da estrutura do circo-teatro, como a megera, o galã e a ingênua, que, por contraste, recebem a máscara branca. A máscara negra não estaria vinculada, portanto, à representação racial do negro subalternizado, mas seria um recurso visual para separar opressores e oprimidos dentro de uma estrutura farsesca, pensada para espaços amplos, em que o contraste visual é importante.

O argumento, no entanto, não aparece na tese de Andrade nem nela é feita qualquer menção à tradição da máscara negra no circo-teatro brasileiro. Já na encenação contemporânea da peça, a máscara negra aparece vinculada apenas à única personagem subalternizada, uma criada negra que serve pessoas brancas, sendo impossível desvincular a máscara do estereótipo racista.

O registro mais recente de *blackface* no teatro documentado pela imprensa ocorreu em Minas Gerais, na cidade de Belo Horizonte, na peça *Trem de Minas*, encenada em janeiro de 2017 pelos irmãos gêmeos Leosino Miranda Araujo e Leonildo Miranda Araújo, no teatro público Raul Belém Machado, gerido pela prefeitura. Na foto de divulgação da peça, divulgada como “comédia mineira”, um dos atores está com o rosto pintado de preto, braços cobertos por uma segunda pele preta, meias e luvas pretas, lábios aumentados com batom vermelho. A versão clássica do *blackface* era utilizada em cena, segundo entrevista dada por Leonildo ao crítico Miguel Arcanjo Júnior, para retratar a babá, “uma mãe preta” (que na peça recebe o nome de Mãe Justina), que “vive à beira do fogão de lenha e coa o café” (Prado, 2017, s/n). A proposta dos artistas seria homenageá-la.

Trabalhamos com pesquisa e queremos homenagear a raça negra. Não temos nenhuma maldade. Isso [criticar o *blackface* na peça] é uma visão distorcida de quem não conhece nosso trabalho. Não vejo agressão nisso [em usar *blackface*]. Convido a quem não gostou para ver nosso espetáculo. Quem se sentir ofendido pode vir falar com a gente. Vários negros assistiram e gostaram (Prado, 2017, s/n).

O espetáculo integrou a programação da 43ª Campanha de Popularização de Teatro e Dança realizada pelo SINPARC (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais), que se manifestou sobre o caso na mesma reportagem por meio de uma nota:

O Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (Sinparc) acredita na liberdade de expressão. O ator possui vários recursos cênicos apropriados para o seu trabalho. Um deles é a caracterização de um personagem. Com isso, ele tem a liberdade de escolher o recurso mais adequado para o seu espetáculo. O sindicato lembra que as pessoas que se sentirem ofendidas ou desrespeitadas em algum espetáculo, podem entrar em contato com a ouvidoria da Campanha e, além disso, têm o direito de recorrer aos órgãos públicos que supervisionam as questões culturais (Prado, 2017, s/n).

No debate realizado após o cancelamento da peça *A mulher do trem*, e antes, nas redes sociais e na imprensa, a liberdade de expressão aparece como um argumento recorrentemente usado por artistas brancos ao comentarem acusações de racismo. Este argumento, que pretende tecnificar o *blackface*, parte

da premissa falsa de que a máscara negra seria apenas uma técnica ou um recurso teatral. No entanto, como vimos até aqui, trata-se de uma prática historicamente construída, que no contexto da diáspora africana, em todo o continente americano, foi empregada, por artistas brancos, para dar forma a diferentes imagens de controle sobre o corpo negro.

O debate

O debate sobre representações negras aconteceu na véspera dos 127 anos da abolição, às 20h, no Itaú Cultural. A mediação foi feita por Eugênio Lima: DJ e ator, integrante da Frente 3 de Fevereiro e do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Os debatedores foram: Aimar Labaki: dramaturgo, diretor, roteirista, tradutor e ensaísta; Dennis de Oliveira: Professor livre docente em Jornalismo, Informação e Sociedade da ECA/USP e coordenador do Centro de Estudos Latino-americanos de Cultura e Educação, e coordenador do coletivo Quilombação; Fernando Neves: diretor da peça e representante de Os Fofos Encenam; Mario Bolognesi: professor de teatro da UNESP e pesquisador do circo brasileiro; Roberta Estrela D'Alva: atriz do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e membro da Frente 3 de Fevereiro; Salloma Salomão: educador, músico e pesquisador visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Coordenador do projeto Arca de Ébano e representante da Companhia os Crespos; e Stephanie Ribeiro: arquiteta e ativista.

O primeiro a falar foi Eduardo Saron, então diretor do Itaú Cultural, atual presidente da Fundação Itaú. Em seu discurso de abertura, destacou a importância histórica do debate e fez promessas de desdobramentos. Saron retomou a palavra ao final para destacar como o processo iniciado por Stephanie Ribeiro foi decisivo para uma mudança de perspectiva institucional, reorientando editais como o Rumos Itaú, que atua em território nacional, e o Observatório Político do Itaú Cultural, responsável por propor publicações, discussões temáticas e refletir sobre as políticas culturais da instituição.

Segundo Saron, o Itaú Cultural não estaria promovendo esse encontro, muito menos um processo de revisão, por livre e espontânea vontade, mas porque, segundo suas palavras, “entende que ou uma instituição deste tamanho se

movimenta também nessa direção ou nós vamos ser atropelados” (Brum, 2015). O caráter explosivo da postagem de Ribeiro, como previu Saron, foi disparador de um processo de ocupação inédito, mesmo que ainda insuficiente, de espaços de poder pelo negro, a começar pelo palco do Itaú Cultural.

Serviu, ainda, como estopim para a ocupação de outras posições em instituições, seja nos processos de seleção em comissões, como na própria programação teatral oferecida por esses espaços a partir de 2015. Por exemplo, houve mudanças na programação da Mostra Internacional de São Paulo – que também passou pelo cancelamento da instalação performática *Exhibit B*, em 2016 –, houve presença de curadores e artistas negros na Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, promovida pelo Centro Cultural São Paulo, e de muitos dramaturgos e dramaturgas negras selecionadas pelo edital de dramaturgia do TUSP, criado em 2021.

Outro exemplo mais recente é o Prêmio Shell, em São Paulo. Desde que foi criado, em 1988, até hoje, na categoria dramaturgia em São Paulo (a premiação também acontece na cidade do Rio de Janeiro) apenas duas dramaturgas negras foram premiadas: Grace Passô, em 2005, pela peça *Por Elise*, e Dione Carlos, pela peça *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, em 2023. De 2015 até 2019 – não houve edições em 2020 nem 2021 –, apenas dois dramaturgos negros tinham sido indicados em São Paulo: Rudinei Borges, pela peça *Dezuó, breviário das águas*, e Grace Passô, pela coautoria na peça *Preto*, ao lado de Marcio Abreu e Nadja Naira. As indicações por edição acontecem duas vezes por ano ao final de cada semestre, e, salvo raras exceções, os prêmios são escolhidos entre quatro nomes.

Compuseram comissões julgadoras do Prêmio Shell em São Paulo, pelo menos desde 2005, apenas duas pessoas negras. É preciso dimensionar esses números porque a disputa por espaços dentro das instituições e das instâncias de consagração é um dado político, que perpassa todas as instâncias da sociedade, inclusive simbólicas.

Segundo Leda Maria Martins, em entrevista à revista Legítima Defesa, produzida pela Companhia Os Crespos, o argumento da liberdade de expressão, neste caso, está a serviço da “preservação da prática racista” (Martins, 2016, p. 93),

pois reproduz, dentro do teatro, relações desiguais de poder. Este falso debate sobre liberdade de expressão não leva em conta a ausência do negro nos espaços de produção de poder nem nos espaços simbólicos de representação, seja como tema, como sujeito da ação, ou como protagonista em diferentes linguagens. A questão que se apresenta central dentro desta perspectiva é: para quem se destina o direito à liberdade de expressão? Ou ainda: quem pode e quem não pode se expressar? O que pode e o que não pode se tornar visível? Segundo Martins, “alguns têm direito à liberdade de expressão, outros não têm sequer a liberdade de debater a liberdade de expressão, na verdade debater a representação” (Martins, 2016, p. 93).

Acusar os Movimentos Negros de censura é atribuir a eles papel que só o Estado ou patrocinadores são capazes de cumprir. Pode haver boicote, protesto, crítica, mas censura, por definição, não. A arte não está desvinculada da sociedade e pode, em alguns casos, reproduzir o ideário racista.

Tanto no debate presencial quanto nos embates *on-line* à época do cancelamento de *A mulher do trem*, foram feitas comparações com o período da ditadura militar. A analogia recorrente, de maneira geral, serve para ilustrar o medo que parte da classe teatral tem de que as acusações dos Movimentos Negros abram um precedente, uma brecha pela qual o conservadorismo e o militarismo poderiam emergir novamente. O trauma da ditadura também é evocado para situar um inimigo comum capaz de unificar a classe artística e, conseqüentemente, para minimizar críticas de grupos também oprimidos.

São movimentos inconscientes de projeção e de recalque que irrompem na linguagem, mas que, a partir do esforço dos debatedores negros e da plateia em trazer informações e perspectivas desconhecidas pelos debatedores brancos sem letramento racial, vão se tornando mais esparsos, abrindo espaço para que alguma possibilidade de escuta se efetive.

Grada Kilomba lembra, em *Memórias da plantaço*, a descrição feita por Paul Gilroy, em um discurso público, dos cinco mecanismos de defesa do ego – “pelos quais o sujeito branco passa a fim de ser capaz de ouvir, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si própria/o como

perpetradora/perpetrador do racismo” (Kilomba, 2019, p. 43). São eles: negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação.

Muitas postagens foram apagadas das redes sociais do Fofos e de seus integrantes, mas é possível inferir hoje, a partir de comentários e discussões ainda disponíveis, que no início os artistas negaram a prática de *blackface*, endossando o discurso de parte da classe teatral de que a máscara era uma tradição dentro do circo – algumas postagens disponíveis ainda hoje comentam esse posicionamento do grupo. Depois desses estágios iniciais de negação e de culpa, as demais etapas do mecanismo elaborado por Kilomba entraram em movimento e, de alguma forma, ficaram gravadas na fala do diretor da companhia ao longo do debate no palco do Itaú Cultural.

- Vergonha: “meu deus, eu tô aqui como um algoz”.
- Escuta: “quando o Eugênio fala assim: *Fernando, pensa o que é isso. É uma coisificação de uma ideia que traz muito sofrimento pra muita gente só de olhar. Não precisa ver a peça*. Eu falei: é um totem.”.
- Reconhecimento: “eu apoio essas falas que eu ouvi até agora, tão sábias. Eu apoio plenamente”; “eu quero agradecer muito e pedir desculpa a todos que eu tenha ofendido”.
- Reparação: “Então, essa máscara tá fora de cena, como tá fora qualquer tipo de preconceito, qualquer tipo de racismo, e qualquer tipo de violência!”.

Hoje, pelo site do Instituto Itaú Cultural, é possível acessar a lista¹⁰ com as fotos e as biografias resumidas dos integrantes da comissão julgadora 2023-2024 e verificar se há de fato uma composição diversa no edital Rumos Itaú, como anunciou o diretor em 2015, e aferir se houve, de fato, alguma reparação institucional .

¹⁰ Disponível em: <https://rumositaucultural.org.br/comissao>. Acesso em: 13 mar. 2024.

A preocupação com a diversidade parece hoje estar presente, em maior ou menor grau, na seleção de programadores de instituições públicas e privadas, na composição de comissões de prêmios, na curadoria de festivais e na própria produção crítica e acadêmica, fruto de políticas públicas afirmativas no ensino universitário após a agência de diferentes Movimentos Negros. O quanto essa preocupação é efetiva é uma pergunta cuja resposta varia caso a caso, já que há sempre o risco tokenismo: de que sejam incluídos apenas figurativamente, sem poder real de agência.

Na disputa por hegemonia cultural, pensar a ocupação de espaços de curadoria e seleção está dialeticamente relacionado à ocupação de espaços simbólicos e estéticos: imaginários, ficcionais, visuais, narrativos, performáticos, dramatúrgicos e acadêmicos. Essa correlação permite compreender a agência de grupos contra-hegemônicos no teatro como uma inscrição indissociavelmente política e estética, que contribui para reposicionar o próprio teatro no centro do debate público. Lugar que ocupou em outros momentos na história, quando a representação do negro foi debatida por artistas negros e pela sociedade, dentro e fora dos palcos: seja na campanha abolicionista, seja na concertação de uma identidade nacional na transição para o século XX, seja no desmonte da tese da democracia racial, a partir da década de 1940.

Todas as agências de artistas, intelectuais e ativistas negros contra o *blackface* incidiram sobre a presença e a representação do corpo negro em cena, ao mesmo tempo, revelaram a contrapelo a história da branquitude no teatro.

Consequentemente, cada uma dessas agências, em seu tempo histórico, negociou com forças hegemônicas uma narrativa de país, acompanhada de novas poéticas que evidenciam a centralidade da questão racial na formação da sociedade e da cultura brasileira.

Hoje, o processo de ocupação de espaços, de disputas de narrativas e de elaboração de novas formas cênicas e dramatúrgicas, em que personagens e subjetividades negras diversas, não determinadas pela violência nem subalternizadas, ocupam simbolicamente à cena, aponta para um projeto de

cidadania ampla, que contrapõe o projeto hegemônico vinculado à supremacia cristã, à branquitude e ao neoliberalismo.

Referências

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no Teatro de Revista, 1920-1926*. 2016. 126 p. Dissertação. (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro – estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão de Arethuzza*. 2010. 452 p. (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate: A história da companhia negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BRUM, Eliane. *No Brasil, o melhor branco só consegue ser um bom sinhozinho*. Desacontecimentos, 2015. Disponível em: <http://elianebrum.com/desacontecimentos/no-brasil-o-melhor-branco-so-consegue-ser-um-bom-sinhozinho-2/>. Acesso em: 3 set. 2021.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

GOMES, Marcos Nogueira. *Terça sem teatro: “blackface”, agência e representações negras na dramaturgia contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, 2024.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOTT, Eric. *Love and theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York: Oxford University Press, 1993.

MARTINS, Leda M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda M. *Corpo negro e representação*. [Entrevista concedida ao] Núcleo Editorial. *Revista Legítima Defesa: uma revista de teatro negro*. Ano 2, n. 2. Publicada pela Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, segundo semestre de 2016. Disponível em: https://issuu.com/oscrespos/docs/ld_02. Acesso em: 07 jul. 2024.

MENDES, Miriam G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEPOMUCENO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926-1927)*. 2006. 167 p. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NEVIN, Robert P. *Stephen C. Foster and Negro Minstrelsy*. Atlantic Monthly 20, n. 121 (1867): 608-16. Boston: The Atlantic, 1867. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1867/11/stephen-c-foster-and-negro-minstrelsy/582439/> Acesso em: 12 de jan. 2021.

PRADO, Décio de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570 a 1908*. São Paulo: Edusp, 2003.

PRADO, Miguel A. Com *blackface*, peça “Trem de Minas” estreia com polêmica de racismo em BH. *Blog do Arcanjo*. São Paulo, 19 janeiro 2017. Disponível em: https://www.blogdoarcanjo.com/2017/01/19/com-blackface-peca-trem-de-minas-estreia-com-polemica-de-racismo-em-bh/#google_vignette. Acesso em: 27 jun. 2023.

RODRIGUES, Nelson. *Há preconceito de cor no teatro?* [Entrevista concedida a] Abdias Nascimento. *Quilombo*. Rio de Janeiro, 09 de dez. 1948. N. 1, p. 1. Fac-símile disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/jornal_quilombo_ano_i_n1 Acesso em: 28 de out. 2022.



ROLIM, Mário A. O. M. *Rosto Branco, Voz Negra: Iggy Azalea e as Tensões Do Pop-Rap*. 2018, 172 p. (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal De Pernambuco, Pernambuco, 2018.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Lissa P. *Preto na cor e branco nas ações: representações raciais no teatro de revista. O caso da peça Seccos e molhados (1924)*. 2021. 115 p. (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro e discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

ENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Recebido em: 21/10/2025

Aprovado em: 19/05/2026