

O Blackface e a Construção da Branquitude no Teatro Brasileiro

Blackface and the Construction of Whiteness in Brazilian Theater

Paulo Roberto de Almeida³⁶

Resumo: Este artigo analisa a construção da branquitude e a representação da população negra no teatro brasileiro, com foco na prática do *blackface*. Através de uma revisão da literatura em língua inglesa sobre a formação do imaginário racial e da análise historiográfica do teatro nacional, o estudo demonstra como a estereotipia funcionou como tecnologia de poder.

Palavras-chave: Blackface. Branquitude. Teatro Brasileiro. Representação. Agência.

Abstract: This article analyzes the construction of whiteness and the representation of the black population in Brazilian theater, focusing on the practice of blackface. Through a review of English-language literature on the formation of racial imagery and the historiographical analysis of national theater, the study demonstrates how stereotyping functioned as a technology of power.

Keywords: Blackface. Whiteness. Brazilian Theater. Representation. Agency.

INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe uma investigação crítica sobre a representação da população negra e a construção da branquitude no teatro brasileiro, tomando a prática do *blackface* como fio condutor analítico. O texto que se desenvolve a seguir estrutura-se a partir de uma premissa fundamental: a imagem do negro na mente branca nunca

³⁶ Doutor e Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense, UFF e professor de História da Universidade Federal do Acre, UFAC.

constituiu um reflexo neutro da realidade, mas uma elaboração ideológica sofisticada, desenhada para sustentar hierarquias raciais e legitimar estruturas de poder.

A primeira seção deste trabalho dedica-se a demonstrar, através do escrutínio da literatura em língua inglesa, como a representação da população negra estruturou-se historicamente por meio de estereótipos. A articulação entre autores como George M. Fredrickson, Eric Lott, Robert Nowatzki, Micol Seigel e Simon Featherstone permite mapear a circulação transnacional dessas imagens e sua função política na manutenção da supremacia branca. A análise evidencia que a mente branca operou como uma máquina de produção de caricaturas, utilizando a estereotipia não como um desvio, mas como um método de controle social e psicológico.

A segunda seção transpõe essa discussão teórica para o contexto específico do teatro brasileiro. Utilizando como base a tese de doutorado de Marcos Nogueira Gomes (2024) e a dissertação de mestrado de Paulo Roberto de Almeida (2016), o artigo examina como a prática do *blackface* e a inclusão subalternizada de atores negros no teatro de revista funcionaram para naturalizar a branquitude como norma. A análise avança até o período contemporâneo, demonstrando como o cancelamento da peça **A mulher do trem** em 2015 marcou um ponto de inflexão nessa trajetória, abrindo espaço para a emergência de dramaturgias negras que reivindicam agência e autonomia representacional.

A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO RACIAL: ESTEREÓTIPOS NA MENTE BRANCA

As ideias sobre raça não eram meras especulações intelectuais. De acordo com George M. Fredrickson (1971), elas funcionaram como instrumentos de dominação de grupo, operando através de múltiplos canais culturais para legitimar diversas estruturas de poder. Dessa forma, a imagem do negro não era um reflexo da realidade, mas uma projeção das ansiedades e necessidades da branquitude. Projeção materializada nas práticas culturais do século XIX, particularmente no *minstrelsy* estadunidense.

Conforme Eric Lott (2013), a prática operava através de uma complexa dinâmica de apropriação e ridicularização simultâneas. Nas palavras de Lott, a cultura negra era roubada enquanto os corpos negros eram caricaturizados, revelando uma ambivalência fundamental da branquitude. O que se via era o homem branco desejando os elementos culturais negros enquanto mantinha uma distância suficiente para não ser confundido com o *outro* radicalizado. Essa dinâmica de “*love and theft*” permitia que a branquitude consumisse a negritude como espetáculo sem qualquer tipo de desconforto com essa apropriação violenta.

A circulação dessas imagens estereotipadas não se restringiu às fronteiras nacionais dos Estados Unidos. Segundo Robert Nowatzki (2010), o *blackface* circulava transatlanticamente entre a América do Norte e a Europa, adaptando-se a contextos locais específicos. Conforme o autor, a prática revelava a plasticidade do racismo como sistema global, onde a representação estereotipada do negro funcionava como uma moeda de troca cultural no Atlântico, permitindo que diferentes sociedades brancas articulassem suas próprias identidades através da oposição a um *outro* imaginado.

Assim como os *blackface* estadunidense, na Grã-Bretanha, os *blackface* serviram tanto aos propósitos coloniais do império Britânico na África e na Ásia quanto manutenção de uma hierarquia racial em solo inglês. De um lado, a imagem do negro infantilizado e selvagem justificava a “missão civilizatória” europeia. De outro, era uma forma de manter as hierarquias raciais em solo britânico de acordo com os interesses das elites locais.

Algo semelhante aconteceu no Brasil. Embora a cultura negra em suas diferentes matrizes circulasse pela sociedade, havia uma necessidade de se manter as hierarquias raciais, o status quo racial. Dessa forma, a branquitude não seria apenas uma categoria racial, mas um pacto social onde brancos concordam em manter seus privilégios através de estratégias discursivas que os tornam invisíveis. Como sugere Cida Bento (2022), a representação estereotipada do negro funciona como uma cortina de fumaça que oculta a própria branquitude. Ao focar a atenção nas supostas deficiências do negro, a mente branca recusa examinar seus próprios privilégios.

Nesse sentido, a imagem estereotipada do negro não refletia a experiência negra, mas produzia uma realidade social onde a subordinação negra parecia natural e inevitável. Nas palavras de Stuart Hall (2016), a cultura não seria um domínio fechado, mas um espaço de luta onde significados são constantemente contestados e reelaborados. Dessa forma, a estereotipia funcionava como uma estratégia de fixação de sentido, tentando congelar a identidade negra em categorias redutoras e controláveis.

Assim, o fenômeno do *blackface* revela um padrão consistente na forma como a branquitude construiu e utilizou a imagem do negro. De acordo com a análise aqui desenvolvida, a representação estereotipada não foi um acidente histórico, mas um projeto político deliberado, essencial para a construção e manutenção da hegemonia branca no mundo moderno.

A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO BRASILEIRO E O BLACKFACE

A transposição dessas lógicas transnacionais de representação para o contexto brasileiro encontra no teatro um de seus campos de batalha mais evidentes. Segundo Marcos Nogueira Gomes (2024), o *blackface* não constituiu um fenômeno isolado ou uma importação acrítica, mas uma tecnologia de poder adaptada às necessidades específicas da sociedade brasileira pós-abolição. Conforme Gomes, a prática permitia que a branquitude nacional consumisse a negritude como espetáculo enquanto mantinha a população negra real à margem dos espaços de prestígio cultural.

[...] verifica-se a importância para aquela sociedade de marcar a singularidade do negro – ele não era como os outros. De outro, é possível compreender que a estratégia do *blackface* serviu como uma demarcação de lugar, no sentido de que os negros não eram excluídos da peça, aliás, eram personagens centrais, mas só eram representados na ausência de negros. O riso da peça devia marcar a diferença, consequentemente, o jogo com a presença e a ausência do negro, tão própria ao *blackface*, era decisivo para fazer rir. (SILVA, 2021, p. 111)

De acordo com Paulo Roberto de Almeida (2016), a inclusão de atores negros no teatro de revista carioca dos anos 1920 não repre-

sentou uma ruptura com as hierarquias raciais, mas uma reconfiguração sofisticada do racismo. A presença negra no palco era condicionada à reprodução de estereótipos coloniais, como o escravo fiel, o malandro e a mulata sensual. Como sugere o autor, a trajetória da atriz Ascendina dos Santos exemplifica as contradições dessa inclusão controlada, pois sua presença em cena era constantemente mediada por expectativas de exotismo que reafirmavam a branquitude como norma invisível e o negro como sujeito de inferioridade.

A caricatura de Ascendina Santos na Revista “Café com Leite” nos informa uma situação ambígua das modernidades nesse teatro: primeiro, associando elementos afro-brasileiros a signos da modernidade, opta-se por transferir para a Mulata de “boa aparência” a ideia de uma modernidade enegrecida. Segundo, ao descolar a mulata da “negra”, situaram essa última em condição de inferioridade racial, tornando-a incapaz de expressar imagens positivas desses sujeitos [...]. (Almeida, 2016, 92)

Assim, mesmo em um momento de consumo em massa de bens simbólicos afrodiáspóricos e nacionais (Gilroy, 2014), é possível aferir nas reportagens sobre a exibição de Mariska as dificuldades impostas a artistas negros naquele período. Ascendina, a estrela negra do Carlos Gomes, *estilizada*, de volta de Paris, dança o *charleston*, no palco do São José, com um êxito notável, sendo obrigada a bisar, todas as noites. De acordo com o colunista teatral do jornal *O Imparcial*, de 2 de fevereiro de 1926, Mariska defendeu *brilhantemente* a Ascendina.



Figura 1 - Atriz Mariska, revista Fon-Fon.
nº. 0002, 12 de jan. de 1924, p. 70.

Mas o que representaria “defender brilhantemente”? Nesse caso, levando-se em consideração a performance da verdadeira Ascendina Santos (O JORNAL, 1926, p.11), no dizer de Freire Junior através da fala do personagem *Zé Malandro*, significaria requebrar as “banhas”, mexer os quadris e ser capaz de dançar um verdadeiro maxixe ou ainda um samba, neste caso dançaria uma autêntica dança “selvagem”, um *charleston*. Como podemos verificar no quadro “Câmara” quando Zé Malandro se encontra com Ascendina:

Zé Malandro: Eu só acredito, crioula, quando você *sapecar um samba dos nossos e desmanchar as banhas naquele schimmy africano* que tanto impressionou o nosso amigo João Segreto! Meu Deus, até a catimba da crioula virou “petit chili” [Grifos meus].

[Ascendina dança com Professor Duque, um maxixe discreto, mas Zé Malandro consegue pegar a nega e dança um maxixe brasileiro com ela].

Zé Malandro: É ela mesmo! Senti o peso da banha! [Grifo meu]

A performance da atriz, certamente, deve ter semelhante plástica para que o colunista pudesse de forma convincente apreciar sua

exibição. Todavia, em outra reportagem, é possível encontrar outro motivo para que a bailarina obtivesse êxito durante a estadia em cartaz da Revista: “o record de gargalhada” (A MANHÃ, 1926, p.5). Através da comicidade empregada em sua representação, Mariska imprimiu a sua personagem um código capaz ao mesmo tempo de ser reconhecido pela plateia, como também, ser um marcador de diferença, pois a atriz negra Ascendina Santos seria compreendida apenas pela caricatura estilizada (de uma mulata/negra) e não pelas suas qualidades estéticas e cênicas.

Se torna, dessa forma, impossível pensar que um público conhecedor da verdadeira atriz do Carlos Gomes pudesse não ser levado ao riso diante a imagem de uma mulher de “muita graça, branca, cintura fina e belas pernas se fazendo passar por uma “negra carvão” e gorda (Almeida, 2016).

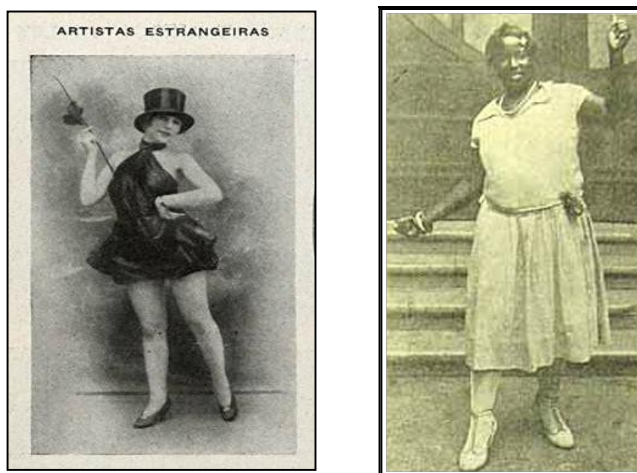


Figura 2 – Essa (não) é a (tal) mulata Ascendina?

A representação da negra Ascendina Santos de forma estilizada e caricatural reforça a ideia de que os negros representados pelo Teatro de Revista continuavam seguindo um modelo racista de todas as épocas em que seriam reproduzidas imagens sexualizantes, no caso da mulher, e, invariavelmente, malandro ou pernóstico no caso do ho-

mem. Poderiam ainda possuir fenótipos racializadores como tamanho da anca, lábios grossos, cabelo crespo ou nariz largo. Dessa forma, os personagens negros seriam reduzidos a um pequeno grupo de características fixas e estáticas entendidas como essenciais daquele grupo que está sendo representado (Pinho, 2004, 17).

A excepcionalidade da presença negra no teatro ficava a cargo dos músicos que através de suas composições conseguiam se inserir a uma Revista. Suas canções, integral ou parcialmente, eram executadas nas transições entre os quadros, ou ainda podiam ser um quadro inteiro. Muitas das vezes, seus sucessos carnavalescos cantados na Festa da Penha ou no carnaval eram escolhidos para dar nome a várias Revistas.

De qualquer forma, a despeito das dificuldades com os estereótipos das representações raciais, músicos negros colocavam-se cada vez mais visíveis no crescente mundo do entretenimento comercial de circos, bandas, teatros e da nascente indústria fonográfica (a partir da década de 1890, Nos Estados Unidos, e do início do século XX, no Brasil).

Assim, mesmo que o historiador Orlando de Barros (2005, p.13) considere que no espaço físico do teatro eles ficavam “ocultos no fosso, ou à parte, sem destaque nem foco de luz” conseguiam alcançar diferentes espaços públicos e privados, ganhando certo reconhecimento social e cultural através de uma linguagem comum a diferentes grupos sociais, a música. Além disso, seus nomes acabaram ficando imortalizados na memória musical brasileira por conta de seus registros fonográficos e partituras.

Experiência como a de Ascendina Santos e outros artistas ficaram por muito tempo inacessíveis, pois a historiografia do teatro brasileiro frequentemente minimizou o impacto do racismo na formação do campo teatral nacional. A narrativa hegemônica celebrou a suposta miscigenação cultural dos palcos brasileiros, ocultando a violência simbólica inerente a práticas como o *blackface* (Faria, 2012). Visão apaziguadora que deve ser contestada, já que a representação estereotipada funcionava como um mecanismo de interdição, negando à população negra a possibilidade de agência narrativa.

O exemplo mais claro de contestação a esse paradigma foi o trabalho **Um Espelho no Palco** (2004), do historiador Tiago de Melo Gomes. Gomes demonstrou através de sua pesquisa sobre o teatro de revista que a Companhia Negra de Revistas, fundada em 1926 por De Chocolat, havia representado um momento crucial de resistência a essa estrutura de dominação.

A companhia havia produzido peças com títulos que marcavam a presença de atores e atrizes negras, como **Tudo preto, Preto no branco, Carvão nacional e Café torrado**, passando por diversas cidades do país, além do Rio de Janeiro. Assim, subvertiam as expectativas da branquitude, colocando artistas negros no controle de sua própria representação.

[...] Concebida por João Candido Ferreira, conhecido como De Chocolat, palhaço, dançarino, cantor e comediante, nascido escravizado no Caribe, e pelo cenógrafo português Jaime Silva, reunia atores, atrizes e músicos negros: 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, p. 17)

Apesar de seu sucesso, para Abdias Nascimento, a história do negro no teatro brasileiro continuou 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 manteve os privilégios do grupo branco 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). Nas palavras de Flora Süssekind.

Quando se observa a literatura dramática brasileira, chama a atenção o número restrito de personagens negros cuja atuação não se limite a um eterno abrir e fechar de portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens. Quase sempre suas falas oscilam apenas do “Sim Senhor” a um gentil “Pois não”. E quando os personagens negros se revestem de uma importância maior na trama, são muitos os exemplos no teatro brasileiro, de companhias que recorrem a atores brancos pintados de preto, normalmente sob a alegação de falta de atores negros. Sem que se indagasse o porquê de poucos negros te-

rem oportunidade de se dedicar ao teatro, seja como atores ou autores de textos onde os personagens negros ocupem um lugar menos perigoso na cena. Ou o motivo de se preferir pintar algum ator branco de preto a escolher dentre os atores negros disponíveis. 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. Seja no plano da sua representação ficcional, seja no que diz respeito às suas possibilidades concretas de ação, a identidade do negro vem sendo construída pela fala daqueles que o dominam. E o negro, como ator branco maquiado, passa a se ver sob uma máscara branca. (Süssekind, 1982, p. 15)

Mais recentemente, o cancelamento da peça **A mulher do trem** em 2015 marcou um ponto de inflexão nessa longa história de disputas simbólicas. De acordo com Gomes (2024), a recusa ao *blackface*, capitaneada pela arquiteta Stephanie Ribeiro através das redes sociais, não constituiu um ato de censura, como argumentaram setores conservadores.³⁷ Segundo Gomes, o episódio tanto expôs a naturalização do racismo nos palcos paulistanos, quanto forçou a branquitude teatral a confrontar seus próprios privilégios e a reconhecer a violência inerente a práticas representacionais que considerava inofensivas.

A emergência de dramaturgias negras contemporâneas constitui um desdobramento direto dessa recusa histórica. Como sugere Gomes (2024), obras como **Macacos** (2016), de Clayton Nascimento, e **Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos** (2022), de Di-one Carlos, não apenas inserem corpos negros em cena, mas propõem novas epistemologias teatrais.

Segundo ele, essas dramaturgias rompem com a lógica da representação estereotipada, construindo narrativas complexas que desa-

³⁷ Disponível em:

<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2015/05/1625034-pecacancelada-em-sp-foi-vitima-do-fundamentalismo-do-politicamentecorreto.shtml> Acesso em: 25 maio 2026.

fiam a hegemonia visual e conceitual da branquitude. Dessa forma, a presença negra no teatro contemporâneo deixa de ser mediada pelo olhar do Outro para afirmar-se como potência criadora autônoma.

A luta contra o *blackface* e a estereotipia não começou em 2015. Ela remonta às primeiras tentativas de artistas negros de ocuparem o palco em seus próprios termos, enfrentando um sistema cultural desenhado para excluí-los. Segundo essa perspectiva historiográfica, a compreensão dessa longa duração é essencial para evitar a armadilha de tratar as conquistas contemporâneas como concessões benevolentes da branquitude. A presença negra autônoma no teatro brasileiro é o resultado de um século de lutas árduas e frequentemente invisibilizadas pela historiografia oficial.

A persistência do *blackface* até o século XXI demonstra a resiliência do pacto da branquitude no campo teatral. Conforme Gomes (2024) argumenta, a defesa apaixonada da prática por parte de diretores e críticos brancos revelou uma profunda incompreensão sobre a natureza do racismo estrutural. Nas palavras do autor, a invocação da “liberdade de expressão” ou da “tradição teatral” funcionou como um escudo retórico para proteger privilégios raciais inconfessáveis. De acordo com essa análise, a recusa de 2015 foi traumática para o campo teatral porque rasgou o véu dessa inocência cínica, forçando a branquitude a encarar o caráter violento de suas diversões.

CONCLUSÃO

A análise da representação da população negra na mente branca e sua materialização no teatro brasileiro revela a profundidade das estruturas de dominação racial. O *blackface* e a estereotipia funcionaram como tecnologias de poder essenciais para a manutenção da hegemonia branca, operando em escala transnacional e adaptando-se sofisticadamente aos contextos locais. Segundo a perspectiva aqui desenvolvida, a estereotipia revelou-se não como uma falha de percepção, mas como um projeto político deliberado de subalternização.

A transposição dessa lente analítica para o teatro brasileiro, realizada através das pesquisas de Gomes (2024) e Almeida (2016), expõem as fraturas do mito da “democracia racial” nos palcos nacio-

nais. De acordo com esses autores, a história do teatro de revista e a persistência do *blackface* até o século XXI demonstram como a branquitude brasileira utilizou o espaço cênico para gerenciar a presença negra pós-abolição. A inclusão controlada e a representação caricatural funcionaram como mecanismos de interdição, negando à população negra o estatuto de sujeito criador.

Contudo, essa estrutura de dominação nunca operou sem resistência. Desde a Companhia Negra de Revistas até as dramaturgias contemporâneas, artistas negros forjaram estratégias de subversão e afirmação autônoma. Nas palavras de Gomes (2024), o debate de 2015 não inaugurou essa resistência, mas conferiu-lhe uma visibilidade inédita, forçando a branquitude teatral a confrontar a violência de suas práticas representacionais. A transformação do teatro brasileiro exige, em última instância, a descolonização de suas estruturas profundas, um processo que está apenas em seus estágios iniciais, mas que já demonstra um potencial transformador irreversível para a cultura nacional.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Roberto de. **A Presença Negra no Teatro de Revista dos anos 1920**. 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolate: a história da companhia Negra de revista (1926 – 1927)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- FEATHERSTONE, Simon. **The Blackface Atlantic**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- FARIA, João Roberto (Org.). **História do Teatro Brasileiro**. v. I e II. São Paulo: SESC SP/Perspectiva, 2012.
- FREDRICKSON, George M. **The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914**. Middletown: Wesleyan University Press, 1971.

GOMES, Marcos Nogueira. **Terça sem teatro: blackface, agência e representações negras na dramaturgia contemporânea**. 2024. 277 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2024.

GOMES, Tiago de Melo. **Um Espelho no Palco**. Campinas: Unicamp, 2004.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

LOTT, Eric. **Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class**. 20th-anniversary ed. New York: Oxford University Press, 2013.

NOWATZKI, Robert. **Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy**. New York: Routledge, 2010.

SEIGEL, Micol. **Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States**. Durham: Duke University Press, 2009.

PINHO, P. S. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.