

Cadernos

letra e ato

Dramaturgia e memória: breve histórico do negro no texto teatral

Emerson de Paula SILVA¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão acerca da figura do negro na dramaturgia brasileira a partir de uma retomada histórica, pontuando sua presença e representação no teatro brasileiro.

Palavras-chave: representação do negro; memória; texto teatral.

A Literatura é uma manifestação artística que registra a evolução histórica. Ela permeia nosso caminhar nos apresentando o que somos, o que nos rodeia e o que ainda vamos encontrar. O campo literário promove a interlocução entre diversos saberes humanos. Nosso saber se cruza com o saber de um autor. E nesse cruzamento estreitamos vínculos e estabelecemos possibilidades de diálogo.

Candido (2006, p. 74) reforça essa relação quando nos diz que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.

¹ Mestrando em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, é formado em Artes Cênicas pela UFOP. E-mail: emersondepaula@yahoo.com.br.

Percebemos então que a literatura não só instiga nosso processo imaginativo, ela também nos promove o conhecimento e a reflexão do passado humano. Nessa perspectiva Roani (2010, p. 137) nos apresenta a seguinte questão:

Nas primeiras manifestações literárias da civilização ocidental constata-se o entrelaçamento de duas formas de conhecimento da multiplicidade humana: a Literatura e a História. Trata-se de uma aliança entre duas modalidades discursivas que, desde as origens mais remotas, compartilham um solo comum: a narrativa.

O autor ainda faz considerações sobre como a Literatura torna possível as relações sempre novas da linguagem com a realidade:

A Literatura possuiria um caráter documental semelhante ao da História na representação e explicação dos acontecimentos inerentes à experiência humana com o passado. (*Idem*, p. 137)

Portanto, a Literatura é um território que transita entre símbolos e fronteiras e nos revela o lugar da imagem na construção da memória.

Os estudos voltados para as relações entre Literatura e Memória têm se mostrado fundamentais para entendermos a sociedade em que estamos inseridos. Esta área de estudo nos mostra a importância da pesquisa não só em documentos históricos ou fatos autênticos, mas em outros tipos de registros como as obras artísticas.

De acordo com Roani (2010, pp. 140-1):

No final da década de 20 e início dos anos 30, o surgimento do grupo francês dos *Annales* revolucionou a história, no que tange aos métodos, aos objetos e à discursividade da História. A dimensão da História como uma mera narrativa de ações de cunho político, sempre identificadas com o poder estabelecido, é preterida em favor de uma História problematizadora, interpretativa e construída sobre correlações interdisciplinares. Assim, o horizonte da escrita da História passou a incorporar a vida cotidiana, as crenças e representações, atitudes e sentimentos de coletividades anônimas, que, durante séculos de prática historiográfica, nunca foram consideradas como objetos dignos de figurar na “Grande História”. O mito do documento “verdadeiro” deixa de existir, pois a noção de documento se amplia, incorporando a oralidade, o gestual, a iconografia, os mitos, os textos literários e poéticos. (...) Essa Nova História se interessa pelas mentalidades, pela vida privada e cotidiana, por sentimentos e comportamentos, por análise e descrição, por novas fontes (Literatura): diários, manuscritos, manuais, tratados de moral, poesia, teatro, romances.

A dramaturgia, que se configura também como um estilo literário, é um elemento de relação com o mundo e nos apresenta sujeitos capazes de elaborar sua própria experiência histórica. A dramaturgia ocupa um lugar significativo no campo das Artes da Cena por entendermos que esta linguagem apresenta também ser um registro escrito não efêmero, que contribui para a compreensão de diversos fatores da vida humana, seja da arte, seja da sociedade.

De acordo com Pavis (2001, p. 113), a dramaturgia é:

A técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente.

Ultrapassando essa acepção mais convencional, Pavis (*Idem*, p. 114) avança sobre a questão da dramaturgia como teoria da representatividade do mundo, afirmando que o objetivo final da mesma “é representar o mundo, seja sob a ótica de um realismo mimético, seja quando toma distância em relação à mimese, contentando-se em figurar um universo autônomo”. Esta afirmação nos sugere diferentes relações entre dramaturgia e memória, reforçando a importância desse campo ficcional capaz de nos revelar o lugar da imagem na construção da identidade ou em sua negação.

Sabemos que os rituais dos povos estão diretamente ligados ao que hoje chamamos de teatro. O registro desses ritos através de imagens foi a primeira grafia dessas manifestações. A grafia da imagem narra a memória de um povo. E ser povo é estabelecer contatos.

Percebemos então quem somos devido à nossa relação com o outro. Essa relação nos proporciona estarmos em constante reconstrução, já que somos também o que contam sobre nós ou sobre os nossos, pois, nas palavras de Jerzy Grotowski (In: FLASZEN, POLLASTRELLI e MOLINARI, 2007, p. 181) “conhecendo o mistério do outro, conhece-se o próprio. E ao contrário: conhecendo o próprio, conhece-se o do outro. [...] Simplesmente a vida nos faz tais que podemos nos encontrar: você e eu”.

Nota-se então como o teatro está ligado ao nosso conhecimento sobre nós mesmos, sobre o que nos cerca e como este pode funcionar como instrumento de reflexão do meio. Essa relação é foco presente no trabalho do dramaturgo cuja função é criar um texto a partir de ações que instiguem no receptor, processos de compreensão do seu tempo.

É por essa perspectiva que podemos pensar, por exemplo, a questão da personagem negra no teatro brasileiro.

A cultura negra se fundamenta, ao longo de sua história no Brasil, em manifestações orais, o que ocasionou um registro escrito, histórico ou ficcional, feito por um outro, o colonizador e, posteriormente, seus descendentes brasileiros. Isso gerou um grande desconhecimento, por parte da elite letrada, do que realmente era a cultura do povo afro-brasileiro. Sem interesse, por preconceito que considerava tal cultura inferior, em conhecê-la de fato, os letrados escreviam sobre o negro de seu próprio ponto de vista, sem aprofundar-se. Nesse sentido, o texto ficcional, que pertence à categoria literária, tornou-se um campo de estudo por reconstituir “as representações que os senhores constroem de si mesmos e daqueles que se encontram a seu serviço” (SUSSEKIND, 1982, p. 17).

O negro no texto

A figura do negro no teatro brasileiro, até as primeiras décadas do século XX, é bastante restrita. Quando este aparece como personagem de um texto dramático, sua figura em geral surge permeada por estereótipos, numa dramaturgia que não busca aprofundar sua herança cultural. Entende-se por restrito o fato de ser mínimo o número de personagens negros cuja atuação não se limite a “um eterno abrir e fechar portas, entrar e sair de cena, ou a obedientes cumprimentos de ordens” (*Idem*, p. 15). Percebe-se neste contexto a forte influência do sistema de escravidão que colocou no imaginário brasileiro a condição submissa e subalterna do negro.

Entre 1838 a 1888 foi produzida uma dramaturgia que acompanhou as mudanças do pensamento brasileiro, entre eles o da escravidão. Sejam nas comédias de Martins Pena (1815/1848), nos dramas de José de Alencar (1829/1877) ou nos textos de Apolinário Porto Alegre (1844/1904), Castro Alves (1847/1871), Artur de Azevedo (1855/1908), Júlio César Leal (1837/1897), José de Sá Brito (1844/1890), Aparício Mariense (1856/1910), Artur Rocha (1859/1888) e Francisco Vásques (1839/1892), percebemos a construção do pensamento que vai da escravidão ao abolicionismo, colocando em cena a mentalidade dos brancos. Sobre a produção dramática desta época, encontramos, nos estudos de Moacyr Flores, a partir dos autores anteriormente citados, a análise de textos teatrais que nos apresentam um panorama sobre a escravidão e o trabalho livre, a escravidão e o tráfico, a mestiçagem e o branqueamento, o abolicionismo e a liberdade.

Sobre estas relações, Flores (1995, p. 89) concluiu que:

Através das obras teatrais podemos acompanhar as mudanças do pensamento dos brasileiros a respeito da escravidão. O principal valor dessa fonte rica e isolada das chamadas fontes históricas, é a análise do discurso e suas tendências na época. Mesmo não sendo uma história vista de baixo, é possível notar, na reconstrução das tendências do discurso que o negro lentamente passa de mero figurante para antagonista e depois para protagonista, até se apresentar com falas abolicionistas.

Refletir sobre as questões importantes vigentes em cada época sempre foi foco do fazer teatral. Avançar no tempo, provocar questionamentos e propagar ideias libertárias também. A temática do negro obteve certo destaque com o surgimento do movimento Teatro Abolicionista que, em 1880, promovia espetáculos cuja renda seria revertida na alforria de um escravo, principalmente crianças. A dramaturgia sofreu interferências do meio social, colocando em cena visões diferenciadas sobre um mesmo tema, discutindo valores e propagando ideais. Mas este movimento abolicionista no teatro, mesmo sendo importante, sempre apresentava o discurso vindo do senhor, uma vez que o escravo não possuía cultura letrada. Os enredos abolicionistas mostrados em cena em geral vinham após toda uma encenação que reproduzia a humilhação da personagem negra. Os enredos dos textos centralizavam-se na questão: negro escravo *versus* o negro liberto. Outros contextos, como a cultura, o modo de vida, o modo de pensar, entre outros, não eram comentados.

Apesar de todas estas características, o movimento do Teatro Abolicionista foi importante, pois, mesmo, como nos afirma Flores (1995, p. 92):

Encenando um teatro discursivo, com intriga previsível e personagens estereotipados, os intelectuais abolicionistas contribuíram para a discussão do emprego da mão de obra escrava e para o desencadear do processo abolicionista, no fim do governo monarquista, que não cuidava adequadamente da questão social brasileira.

Após a abolição temos, no período de 1889 a 1945, novas contribuições sobre a presença do negro no teatro brasileiro, analisadas pela pesquisadora Miriam Garcia Mendes. Em seus estudos, a pesquisadora nos mostra a restrita presença da personagem negra, estando mais presentes nas comédias. Os personagens calcavam-se em estereótipos e em seu passado escravocrata. Muitas das peças ainda assemelham-se ao que era produzido no período abolicionista. O que difere nesta época são os vários estilos dramáticos produzidos como o realismo, o teatro ligeiro – musicado ou não – e o melodrama.

Além dos autores apresentados aqui por Moacyr Flores, a autora nos apresenta como expoentes da época citada nomes como Coelho Neto (1864/1943), João do Rio (1881/1921), Roberto Gomes (1882/1922), Graça Aranha (1868/1931) e Renato Viana (1894/1953).

No período aqui citado, porém, reforçam-se estereótipos que vão além da questão escrava. Surge a bela mulata (símbolo de sexualidade) e a figura do Pai João (o bom idoso). Ambos são também explorados enquanto possibilidades cômicas.

Sobre estes estereótipos, Mendes (1993, p. 28) afirma que:

A personagem Pai João está na comédia como um elemento, se não característico, pelo menos comum na sociedade brasileira da época, tão próxima ainda da escravidão. E para acentuar melhor sua caracterização há a sua linguagem, estropiada na forma, mais ou menos correta na sintaxe, mas que parece um tanto estranha num indivíduo de mais de noventa anos, que devia estar vivendo no Brasil pelo menos desde 1850, data em que cessou oficialmente o tráfico de escravos. Tempo suficiente, portanto, para que tivesse aprendido um pouco mais o português, o que nos leva a pensar se essa caracterização teria sido um recurso dramático do autor, para provocar empatia no público, ou crença, inconsciente, em mais um dos estereótipos criados pela escravidão para justificar o seu domínio: a estupidez congênita do negro.

Portanto, no período compreendido entre 1889 a 1910, são por estes estereótipos que eram criadas as personagens negras na dramaturgia brasileira. Estes estereótipos dificultam até mesmo a classificação dos mesmos como personagens, pois, ainda de acordo com Mendes (1993, p. 29):

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

A autora nos informa que mesmo durante a dramaturgia classificada como pós-simbolista ou pré-modernista a personagem negra é ignorada ou, quando apresentada, continua a carregar os estereótipos de uma época. Os enredos continuam a abordar as relações negro escravo *versus* negro liberto. O personagem negro não assume o protagonismo da ação e não transita por outras realidades e contextos. E com a comédia de costumes, estes personagens “cumprem a função de fazer rir, neste caso para aliviar a tensão” (Mendes, 1993, p. 43).

Entretanto, a pesquisadora Larissa de Oliveira Neves, na tese *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*, defende que as personagens negras de Arthur Azevedo, nas

peças *A capital federal* e *O cordão*, por exemplo, não são estereótipos, mas tipos, que refletem sua condição social marginalizada. Faz-se importante colocar esse contraponto para entendermos que algumas poucas peças da época poderiam apresentar a personagem negra não estereotipada, mas como um tipo social.

Um exemplo desta evolução, mesmo que pontual, da personagem negra na dramaturgia é a peça *A capital federal* de Arthur Azevedo. No enredo, encontramos a cidade do Rio de Janeiro se afirmando como a capital do governo republicano e uma família do interior de Minas Gerais, que chega à capital federal à procura de um rapaz que prometera casamento à filha e nunca mais apareceu. O rapaz está envolvido com Lola, uma espanhola que tudo faz para lucrar com os homens. E um desses homens é Eusébio, o pai e fazendeiro de Minas, representando o percurso do mundo rural para o urbano. Quanto à personagem negra, temos em especial Benvinda, cuja trajetória no enredo da peça está entre a sua origem de escrava e a nova posição social numa sequência em que o humor está presente na impossibilidade da sua mobilidade social. A Benvinda é uma das protagonistas, com uma trama só dela dentro da burleta. Ela é bem esperta, ainda que seja o tipo da mulata sensual. Esta personagem consegue ampliar, na época, o foco da escravidão para um desencadeamento de ações em outros contextos mesmo que provenientes do passado histórico.

Nessa perspectiva Neves (2006, p. 182) nos apresenta uma contribuição às pesquisas de Mendes:

Benvinda não pode ser reduzida ao caráter de estereótipo que lhe é atribuído por Miriam Garcia em seu estudo, porque ela reflete, ainda que de maneira tipificada, uma realidade social brasileira; assim, sua complexidade ultrapassa a que estaria presente em um “elemento puramente cômico”². Em sua tese, a pesquisadora analisou o papel conferido aos negros na dramaturgia brasileira do século XX, e constatou que, até 1945, o tratamento dado às personagens negras manteve-se distinto daquele dispensado às personagens brancas; a relevância dessas personagens aumentou um pouco no reflorescimento da comédia de costumes, a partir de 1916, mas, de certa maneira, o padrão impregnado na literatura dramática desde o século XIX permaneceu em vigor.

Com relação à especificidade desta personagem (Benvinda), mesmo que provavelmente única na referida época, Neves (2006, p.183) ainda conclui que:

² É importante especificar a diferença entre estereótipo e tipo: “Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a banalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo” (PAVIS, 1999. p. 410).

Com o advento da dramaturgia moderna e o aumento da distância temporal em relação à Abolição, as personagens negras foram, aos poucos, ganhando profundidade; entretanto, somente a partir do fim da década de 1950 os negros adquiriram verdadeiro destaque nos enredos de peças, especialmente junto ao teatro engajado de grupos como o Teatro de Arena. Diante desse histórico, a importância de *Benvinda* aumenta, já que seu papel, com uma história própria dentro da trama da comédia, adquire alcance bem maior do que uma simples “linha auxiliar no desenvolvimento dos conflitos”: mais que uma simples e fiel servidora, responsável por momentos de comicidade, a mulata de *A Capital Federal* tem grande importância, a despeito das aventuras vividas pelas personagens brancas, já que se afasta delas e passa a viver suas próprias peripécias.

Portanto temos um exemplo raro de um autor dramático que trabalha a personagem negra com uma maior profundidade que o habitual nas peças do período.

Mendes (1982, p. 197) nos leva à seguinte conclusão sobre o período aqui analisado:

(...) Se o negro realmente interessou o autor teatral como uma personagem cheia de possibilidades dramáticas, foi na medida em que a dramatização de sua vida lhe proporcionava um meio de expressar ideias de fundo sócio-político ou moral a respeito do cativo. Ou, em outras palavras, só como escravo ou ex-escravo que o negro oferecia interesse dramático. Simplesmente como homem, não.

Em última análise, pois, não era sobre a pessoa humana do negro, com sua carga natural de conflitos e problemas também existenciais, que o autor estava falando, e sim, através dele, como se fosse um símbolo, de algo transcendente ao ser humano de que ela(a personagem) era a expressão.

Podemos então afirmar que não houve um teatro do negro no período aqui apresentado. Houve uma restrita presença do negro no texto dramatúrgico, mas ainda não encontramos o texto oriundo do negro. As manifestações anteriormente citadas não poderiam ser classificadas como expressões de um Teatro Negro no Brasil, pois, como explica Douxami (2000, p. 17):

Alguns autores definem de forma equivocada como sendo teatro negro todas as atuações dos negros, que sejam concebidas ou não como teatro, o que incluiria a teatralidade do cotidiano, o próprio candomblé, ou as manifestações do folclore. Porém, pode se pensar o teatro negro como uma representação feita pelos afro-brasileiros, com a intenção política de representar as suas raízes africanas, mostrando uma certa imagem da cultura afro-brasileira, valorizando, justamente, o seu cotidiano, o candomblé ou o folclore.

Após caminharmos pelo percurso histórico aqui descrito, temos que, em meados de 1944, surge no Brasil o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias do Nascimento, trazendo à história do teatro brasileiro o gênero Teatro Negro. Porém, se faz necessário explicar por que o percurso teatral anteriormente citado não se classifica neste gênero.

O texto no negro

Após a Lei Áurea o negro se tornara livre, mas também algo do passado. Sua importância no desenvolvimento do país não era mencionada. Arquivos históricos contendo o registro do período escravocrata foram destruídos como forma de apagar este fato do pensamento brasileiro. Mais uma vez, tal atitude destrói a memória do negro. O negro passa então a ser marginalizado e a constituir o elemento periférico da sociedade.

Somente após longo tempo é que ele passou a ser estudado e seu abandono e as consequências do mesmo passaram a ser analisadas.

No intuito de restituir ao negro, no teatro, “a dignidade perdida nas personagens caricaturais, estereotipadas, folclóricas, muitas vezes exploradas pelas comédias e até pelos dramas nos anos que se seguiram à Abolição do cativo” (MENDES, 1982, p. 199), é que surge em meados de 1944 no Brasil o Teatro Experimental do Negro (TEN) fundado por Abdias do Nascimento. De acordo com Martins (2006, p. 209):

A ideia de um Teatro Negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afrodescendente, a denúncia do racismo, a ênfase na reconfiguração de temas, fábulas e personagens; a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras e, ainda, o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores que pudessem representar a sua própria história, matizam os ideais do TEN.

A expressão Teatro Negro, de acordo com Martins (2006, p. 66), não “define, pois, uma cor, uma substância, mas uma teia de relações”. A autora ainda afirma que:

Nessa expressão, o negro – a negrura – não é pensado como um topos detentor de um sentido metafísico ou ontológico, não é uma fronteira, mas uma noção figurativa. Afinal, como alerta Gates, a negrura (blackness) “não é um objeto material, um absoluto, ou um evento, mas um tropo; ela não tem uma ‘essência’ como tal, mas é antes definida pela rede de relações” que a instauram esteticamente. Ela torna-se então um conceito semiótico. O estudo do Teatro Negro impõe, assim a

familiarização da crítica com a natureza das formas de expressão e com o feixe de relações semióticas e, portanto, discursivas da cultura negra, fomentadoras que são da particularidade estética e expressiva desse teatro.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) tinha o objetivo de revelar ao público brasileiro o talento e a capacidade do negro no campo teatral. Abdias, que é a maior referência em Teatro Negro no Brasil, procurou acabar com a prática de atores brancos pintados de preto representarem personagens negras, resgatando no País os valores da cultura africana através da educação, cultura e da arte. O negro destaca-se então como ator.

Mesmo apresentando contradições entre seus integrantes, o TEN foi um movimento único no Brasil e que ainda carece de atenção nos cursos de Artes Cênicas do País.

A lógica então passa a ser outra. O negro sai das sombras, deixa de ser algo secundário para ganhar fala, contorno, ação. A simbologia entre ser branco e ser negro, os rituais afro-brasileiros, a história contada de outro ponto de vista, inserem-se no contexto social promovendo discussão e enfrentamento. A dramaturgia, como grafia de uma época, passa a registrar as vozes vindas de quem fora subjugado. O discurso agora não é mais do senhor colonizador. O discurso é de quem fora colonizado, de quem é liberto e que conseqüentemente procura agora dialogar com sua matriz identitária.

Abdias do Nascimento, analisando a personagem negra em textos nacionais, promove outra contribuição do TEN à história do teatro brasileiro: a criação de uma dramaturgia onde o negro não estivesse mais na periferia do texto, sendo agora a parte central da ação, trazendo consigo todos os dilemas e questões de sua identidade e memória, mas não se fixando na relação negro escravo *versus* negro liberto.

Partindo então da importância do texto e do que está implícito no discurso do mesmo, o TEN editou em 1961 a antologia *Dramas para negros e prólogos para brancos*, com trabalhos de vários autores, procurando com a publicação apresentar peças teatrais em que houvesse personagens complexos e bem construídos, para que os artistas negros pudessem interpretar. Estes textos tinham também a função de fortalecer este gênero literário enquanto contribuinte para estudos históricos. *Sortilégio*, escrita por Abdias do Nascimento, foi o texto de maior destaque nesta publicação, por apresentar de forma bem fundamentada as questões anteriormente citadas.

A corrente Teatro Negro ainda é algo em construção no país, porém, há uma produção dramaturgicável considerável que reflete a relação com um passado ancestral, dialogando com a atual situação do negro brasileiro.

Com base nas considerações acima, faz-se necessário no universo das Artes da Cena trazer a análise do discurso dramaturgicamente do teatro negro-brasileiro enquanto elemento de representatividade do mundo, estabelecendo um diálogo com os textos contemporâneos também assim classificados, para a compreensão da dramaturgia como elemento de memória.

Referências Bibliográficas:

- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 2006.
- DOUXAMI, Christine. A Especificidade do Teatro Negro: Nem Religião, Nem Folclore, mas Teatro, Sim! In: *Cadernos do JIPE – CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. n. 1, nov. 1998.
- FLASZEN, Ludwik; Pollastrelli, Carla; MOLINARI, Renata (curadoria). *O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 / Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo, Perspectiva/SESC, 2007.
- FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838 – 1888*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1995.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva/ Sesc, 2006.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória. In: *O perceber – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. ano 11, nº 12. Unirio, 2003.
- _____. *A cena em sombras*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- MENDES, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.
- _____. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. São Paulo, Ática, 1982.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, Teatro Experimental do Negro, 1961.
- _____. *Sortilégio (mistério negro)*. Rio de Janeiro, Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- ROANI, G. L. *Narrativas de travessia do tempo: Literatura e História. Literatura e Cultura: percursos críticos*. Viçosa, Arka Editora, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. *O negro como Arlequim, teatro & discriminação*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

Abstract: Abstract: This paper is an analysis of black characters in Brazilian playwriting, by an historical approach, aiming in pointing the presence of black culture in the Brazilian theater.

Keywords: black representation; memory; playwriting.