



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


Teatro, racismo e identidade: a influência colonial na cena artística brasileira até o século XX

Uriel de Mesquita Chemin

Para citar este artigo:

CHEMIN, Uriel de Mesquita. Teatro, racismo e identidade: a influência colonial na cena artística brasileira até o século XX.

Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0113

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)

Teatro, racismo e identidade: a influência colonial na cena artística brasileira até o século XX¹

Uriel de Mesquita Chemin²

Resumo

O artigo investigou as raízes históricas do predomínio de produções culturais estrangeiras no Brasil, analisando como a colonização e a influência europeia e norte-americana moldaram a produção artística do Teatro no país até o século XX. Desde o Teatro Jesuítico até a criação da Escola de Teatro da UFBA, a pesquisa analisou como a desvalorização do nacional e a supervalorização do estrangeiro consolidaram a chamada "síndrome de vira-lata", na qual a desestima das culturas indígenas e africanas foi um tema central, destacando a necessidade de reconhecer e valorizar a diversidade cultural brasileira para superar a herança colonial.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Colonialismo. UFBA. Complexo de vira-lata.

Theater, racism and identity: the colonial influence over the Brazilian artistic field until the 20th century

Abstract

The article investigated the historical roots of the predominance of foreign cultural productions in Brazil, analyzing how colonization and European and North American influence shaped the artistic production of the country's theatrical scene until the 20th century. From the Jesuit drama to the creation of the UFBA Theater School, the research analyzed how the undervaluing of the national scenario and the overvaluing of the foreign one consolidated the so-called "mongrel complex", in which the devaluation of indigenous and African cultures was a central theme, highlighting the need to recognize and value Brazilian cultural diversity in order to overcome its colonial heritage.

Keywords: Brazilian theater. Colonialism. UFBA. Mongrel syndrome.




Teatro, racismo e identidad: la influencia colonial en la escena artística brasileña hasta el siglo XX

Resumen

El artículo investigó las raíces históricas del predominio de las producciones culturales extranjeras en Brasil, analizando cómo la colonización y la influencia europea y norteamericana moldearon la producción artística del teatro en el país hasta el siglo XX. Desde el Teatro Jesuita hasta la creación de la Escuela de Teatro de la UFBA, el artículo analizó cómo la desvalorización de lo nacional y la sobrevaloración de lo extranjero consolidaron el "síndrome mestizo", en el que la desvalorización de las culturas indígenas y africanas fueron temas centrales, destacando la necesidad de reconocer y valorar la diversidad cultural brasileña para superar la herencia colonial.

Palabras clave: Teatro brasileño. Colonialismo. UFBA. Síndrome mestizo.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Guilherme Soares Machado. Licenciatura em Letras no Centro Universitário Municipal de Franca (Uni-FACEF).

2 Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB). Graduação - Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).  uri.mesq@gmail.com
 <https://lattes.cnpq.br/2821575844461779>  <https://orcid.org/0009-0006-8297-3616>



Introdução

A história do teatro no Brasil é profundamente marcada por uma herança colonial que reflete não apenas a imposição de modelos culturais estrangeiros, mas também a marginalização das expressões artísticas locais. Desde o século XVI, com a chegada dos jesuítas e a introdução do Teatro Jesuítico, as manifestações cênicas no país foram moldadas por uma lógica de dominação e catequização, resultando em uma dinâmica inicial que estabeleceu um padrão de desvalorização das culturas autóctones e uma dependência cultural que se perpetuaria ao longo dos séculos.

O presente artigo explora a maneira pela qual o teatro no Brasil foi, desde seus primórdios, um reflexo das estruturas coloniais que moldaram o país, e como essa herança influenciou a forma como os brasileiros veem e valorizam sua própria cultura até o séc. XX. Dessa forma, o estudo propõe uma análise histórico-crítica desse processo, buscando entender as raízes da desvalorização do cenário nacional e as possibilidades de superação dessa herança colonial.

Ao explorar essas questões, o texto convida o leitor a retornar ao passado para que se possa compreender o presente e, possivelmente, o futuro. Afinal, o que era consumido antes da internet existir? Por quais meios os brasileiros poderiam ter acesso às grandes narrativas? Para isso, é necessário lembrar que, antes da existência dos serviços de *streaming*, das grandes indústrias culturais contemporâneas e do cinema, havia o Teatro.

Do início

Apesar da existência de incontáveis manifestações cênicas praticadas pelos indígenas, muitas vezes voltadas à religião, existem poucos relatos sobre como tais manifestações se davam. Isso se deve ao fato de que os portugueses tinham pouco ou nenhum interesse em aprender os hábitos e culturas das diversas etnias existentes na época e, desse modo, atribuíam a todos os povos a mesma impressão genérica (Ferreira, 2011).

Sendo assim, o teatro no Brasil teve seu início a partir de uma influência externa, em oposição ao contexto nacional: o teatro lusitano. Tal modelo começou com os jesuítas no séc. XVI (Lima, 2015) e seguiu até os primórdios do séc. XVIII, como discorre Silva (1938), a partir das peças vindas de Portugal para serem interpretadas pelos habitantes do Brasil.

A princípio, os negros e indígenas capturados eram levados para serem escravizados e, em meio a isso, eram forçados a participar de peças cristãs portuguesas tanto como plateia quanto como elenco, com o objetivo de doutriná-los nos fundamentos impostos pela Igreja Católica. Dessa forma, como apresenta Lima (2015), tudo que era brasileiro foi tratado com descaso e desprezo, ou filtrado através de uma interpretação racista, misógina e branco-europeia. Por esse motivo, “O Teatro Jesuítico, assim chamado, tem sua consequência no desenvolvimento cultural e educacional da colônia” (Silva-Reis; Batista, 2024, p.110).

Antes de surgir um teatro que pertencesse ao povo brasileiro, o Padre José de Anchieta (1533-1597), autor de peças do teatro colonial, responsável pelo primeiro livro de gramática da língua tupi e um dos precursores do Teatro Jesuítico no Brasil, tinha como objetivo “a união dos temas nativos e cristãos, representados nas peças por personagens indígenas e por santos da igreja católica” (Ruckstadter, 2005, p. 27). Era a partir de improvisações de indígenas e jesuítas que suas peças eram montadas, com o claro intuito da catequização, como parte do grande projeto de colonização dos jesuítas (Silva-Reis; Batista, 2024).

De acordo com Lima (2015) e Silva (1938), houve uma tentativa de surgimento de um teatro do Brasil por volta do séc. XVIII, originada dos esforços dos mulatos Padre Ventura e Manuel Luís, mas que não pôde durar muito devido a um incêndio; não obstante, Padre Ventura foi consagrado como o precursor da ópera brasileira. Como Manuel Luís era dono de uma das primeiras companhias da época, suas apresentações puderam seguir; as peças apresentadas eram todas portuguesas – com preferência pelas obras de Antonio José da Silva (Silva, 1938) – as quais contavam com uma grande quantidade de participantes mulatos e negros, com trajes e cenários extravagantes, que chamavam a atenção da realeza brasileira.

Nessa época, podem ser destacados alguns nomes entre atores, dramaturgos e diretores que conseguiram alcançar renome e prestígio individualmente, tais como: “a atriz, Chica da Silva; os atores Vitoriano, Xisto Bahia, Caetano Lopes dos Santos, Maria Joaquina, José Inácio da Costa (o capacho) e o palhaço Benjamim” (Lima, 2015, p. 97).

Além disso, ainda no séc. XVIII, se dá o marco de grandes mudanças político-sociais, econômicas, científicas e culturais no Brasil, devido a três eventos: a Revolução Industrial, a Revolução Americana e a Revolução Francesa (Cebulski, 2012). Como destacado por Wallerstein, (1996, p.3) (apud Mignolo, 2003, p. 262-263):

Pelo menos 95% de todos os estudiosos e de todo o conhecimento acadêmico no período de 1850 a 1914, e provavelmente até 1945, origina-se de cinco países: França, Grã-Bretanha, as Alemanhas, as Itálias e os Estados Unidos. Há uma produção insignificante em outros lugares, mas basicamente não só o pesquisador vem de um dos cinco países, mas quase toda a produção de conhecimento pela maioria dos estudiosos é sobre seu próprio país. Assim sendo, a maior parte do conhecimento diz respeito a esses cinco países (Mignolo, 2003, p. 262-263).

Dessa forma, é possível perceber que o cenário teatral brasileiro se inspirava em suas referências colonizadoras, dado que o teatro realizado localmente era uma tentativa de se reinventar a partir dos dramas europeus; porém, essas referências não tomavam como base o Brasil ou países da América Latina, pois não os consideravam capazes de produção intelectual (Belém, 2016).

A partir do séc. XIX, iniciou-se a chegada das tragédias francesas ao Brasil, abrindo espaço para a instalação do Romantismo e influenciando os literários brasileiros na busca de um idealismo pretensioso pelo nacionalismo, liberdade de expressão, manifestação do lirismo, entre outros ideais (Silva-Reis; Batista, 2024). Foi a partir deste período e até as duas primeiras décadas do séc. XX que a presença de artistas negros se tornou cada vez mais escassa (Lima, 2015), contudo, foi também o momento em que dramaturgos brasileiros deram início a uma tentativa de abraçar o teatro nacional, ou seja, transformar o teatro em algo fundamentalmente brasileiro; buscando se orientar pela contemporaneidade e liberdade e às consequências do regime escravocrata para a sociedade brasileira.

O resultado desse movimento foi o retorno da figura negra aos palcos, entretanto marcada pela visão branca eurocêntrica passada entre gerações, retratando o negro como figura inferiorizada e sem valor.

Como narra Lima (2015), a influência do teatro lusitano no solo brasileiro gerou dramaturgos que representavam o negro como a mesma figura recorrente: o escravizado, feio e degradado da sociedade, além de conter em si três estereótipos recorrentes: o escravo fiel, o negro ruim e o bom negro. Isso ocorria, segundo Mendes (1982), como uma tentativa, de justificar a discriminação e violência praticadas contra os indivíduos negros do Brasil. Tal representação serviu como desserviço para o movimento abolicionista e concedeu o estigma da figura negra no teatro como escravo subalterno, mesmo após a sua libertação (Lima, 2015).

Foi ainda neste período que “Ideias liberais vindas de outros lugares da Europa tentavam difundir o humanismo na península, ao mesmo tempo em que insuflavam práticas do ideário capitalista” (Cebulski, 2012, p.28), as quais naturalmente seriam introduzidas ao Brasil rapidamente.

Conforme o Romantismo se instalou no Brasil com ideias de consciência nacional, busca da própria identidade e libertação do colonialismo. Como narra Cebulski (2012, p. 76): “O Romantismo foi, portanto, a tentativa de enaltecer uma produção artística genuinamente brasileira”.

Neste período do Romantismo mais consolidado, surgem dramaturgos preocupados com a representação brasileira para o público nacional, como Gonçalves de Magalhães e sua primeira tragédia voltada exclusivamente para temas nacionais. Há também Martins Pena, que, a partir de suas observações satíricas, denunciava o tráfico negreiro dentro de uma sociedade que ainda normalizava a exploração do trabalho escravo. Por fim, entre outros nomes de prestígio, pode-se citar João Caetano, ator que formou sua companhia com a motivação de cessar a dependência de atores estrangeiros e incentivar a participação de brasileiros no teatro.

É interessante notar que, enquanto o Brasil colonial era influenciado pelos europeus, os dramaturgos se inspiravam nos mesmos e adotavam uma postura

similar, marginalizando a população negra e indígena e utilizando sua figura enquanto tragédia-comédia, entre outros atos inescrupulosos. Contudo, a partir do momento em que nasce um movimento nacionalista que buscava evidenciar os aspectos problemáticos da sociedade, passam a surgir com maior intensidade as peças antirracistas, a valorização do trabalho honesto, as críticas ao colonialismo, entre outros.

Seguindo esse sentimento, nos primeiros anos do séc. XX, a intenção de garantir um maior distanciamento de produções europeias foi expandida como consequência da Primeira Guerra Mundial. Em decorrência do isolamento impetrado por esse evento histórico, diversas peças mantiveram a ênfase em temáticas regionais (Cebulski, 2012).

Sucesso de um passado

Pensando nesses períodos históricos, poder-se-ia associar esse sentimento de revolta ao que Mignolo (2005) caracteriza como “ferida colonial”, que surge a partir de um senso de inferioridade. Retornando ao período colonial, Mignolo (2005) argumenta sobre a maneira com que os europeus tiveram sucesso em destruir quase totalmente a memória cultural do período pré-colonial; ao exterminar as comunidades e cultura latino-americanas, gerou-se o desaparecimento de qualquer relação com o passado e daqueles que vieram antes dos europeus. “É preciso lembrar que o estabelecimento do teatro no Brasil advém da época da colonização” (Belém, 2016, p. 122).

Portanto, as observações discurridas por Mignolo (2005), apesar de direcionadas à América Latina no geral, possuem teor argumentativo para considerar que o extermínio das comunidades indígenas e o apagamento da cultura dos negros africanos, trazidos como escravos, foi uma maneira de forçar as pessoas daquele período a cortarem relações com suas raízes, assim facilitando sua credulidade. Ao afastar qualquer relação de um passado não tingido pelos europeus, tornou-se a normalidade que certos grupos (negros, indígenas, mestiços, entre outros) fossem subjugados a um papel de inferioridade, pois era difícil contemplar um cenário em que essa não fosse sua realidade, visto que a mesma havia sido apagada há muitos anos.

Uma vez observados os dados apresentados até o presente momento, é possível considerar que o Teatro no Brasil foi moldado e espelhado às margens dos europeus e da figura europeia, assim como a sociedade em que se baseia a cultura. Mesmo quando houve a intenção de uma separação e da busca pelo Teatro Brasileiro, seria irreal alcançar essa meta sob tamanha influência sócio-histórico-cultural. Para finalizar este argumento, traremos, por fim, um último acontecimento histórico: o primeiro curso de ensino superior de Teatro no Brasil, a Escola de Teatro da UFBA.

Conforme observado na tese de Santana (2020), a primeira escola do Brasil é americana, ou, em termos modernos, estadunidense; afinal, “americano” configura-se em todo habitante do continente da América. O fundador desta escola foi Edgar Santos, com Martim Gonçalves atuando como coordenador e primeiro diretor do curso. Para a construção do currículo do curso, Martim baseou seus estudos no período em que passou nos EUA. Neste local, ele absorveu o conteúdo das universidades de Yale, Harvard, Tufts, Wellesley, Emerson, Universidade Católica da América, entre outras, assim como os programas de teatro das universidades de Columbia (*Theatre Arts*) e de Boston (*School of Theatre*).

Passados dois meses apreciando espetáculos da Broadway, peças e óperas universitárias, o diretor retornou ao Brasil e declarou em entrevista que sua primeira palestra seria “sobre o teatro americano e o ensino da arte dramática naquele país”.

Após esse evento, Martim passou a procurar professores para atuar na escola, buscando-os no Rio de Janeiro e, principalmente, na Bahia, pois, de acordo com ele “era possível e necessário formar um campo profissional de teatro no Brasil” (Santana, 2020, p. 114). Contudo, como Santana (2020) explicita em sua tese, tais profissionais já atuavam na Bahia há muitos anos; estes, porém, eram autodidatas, amadores, sem instrução acadêmica e, portanto, não qualificados para lecionar na escola.

É importante notar também que, até 1958, o curso de teatro não era reconhecido como uma unidade de ensino, mas sim como uma extensão da

finalidade docente na Universidade. Assim, os recursos eram escassos, não havia uma sede própria ou salas de aula destinadas ao curso, e os professores eram pagos por contratos temporários, que poderiam se estender por até um ano letivo. No entanto, Martim era remunerado através de bolsas individuais conferidas pelos programas americanos Fulbright e a Fundação Rockefeller, nas quais o professor enviava relatórios das atividades realizadas na universidade aos Estados Unidos (Santana, 2020).

Desde o século XIX, o Brasil foi sustentado por relações comerciais, econômicas e tecnológicas pelos Estados Unidos, e é após a Segunda Guerra Mundial que essa dependência se intensifica, como relata Santana (2020). No teatro e no cinema, “muitas bolsas foram concedidas por organismos filantrópicos e pelo governo americano a artistas brasileiros” (Santana, 2020, p. 118).

Sendo assim, podemos cogitar o pensamento de que o artista considerado profissional era aquele que viajava ao exterior para aprender a arte de outros países, visando difundir o seu aprendizado ao Brasil. Nessas circunstâncias, não foi necessário criar colônias e conventos para disseminar a própria cultura em outros países; os próprios brasileiros, encantados com o teatro estadunidense e europeu, se voluntariaram para isso.

O Brasil é um país de imigrantes em que na esfera das comunicações interpessoais encontra-se uma diversidade esplendorosa de conceitos, visões de mundo, interesses e conhecimento. Com tanta cultura a se conhecer e reconhecer, seria um desperdício limitá-la à aprovação de normas eurocêntricas e norte-americanas.

Apesar disso, Belém (2017) elucida o ponto que Mignolo (2005) questiona, em razão desta cultura que, muitas vezes, não se compõe apenas de um apagamento de memórias, mas sim do acesso a ela. O ocidente introduziu aos colonizados um conceito de história distinto, enquanto os indígenas passavam suas histórias oralmente, para os países colonizadores esse acesso ocorria através da escrita. Dessa forma, “a sociedade que não a tinha ou que escrevia em uma língua que não predominava na Europa moderna, não possuía História” (Belém, 2017, p. 28).

Se para se tornar um artista profissional, ou seja, não-autodidata ou não-

amador, era necessário o acesso ao aprendizado de ler e escrever, deve-se ressaltar que os acontecimentos do curso de Teatro da UFBA ocorreram no ano de 1956, época em que a taxa de analfabetismo da população brasileira era de 65%³. Essa estratégia foi utilizada de forma eficaz e se tornou uma forma de celebração, pois assim era possível identificar o “verdadeiro conhecimento”; afinal, como dito anteriormente, o povo brasileiro não era considerado capaz de produção intelectual (Belém, 2017). Contudo, este pensamento era somente dos europeus? Ou haviam os brasileiros adotado a mesma postura?⁴

Uma vez que se percebe a desvalorização da prática da oralidade, poderíamos organizar outros artigos em potencial para discutir diferentes formas de saberes que não são, necessariamente, registrados em textos escritos, tais como as artes da cena, que, entre diversas definições, podemos citar como exemplo a prática corporal.

Complexo de vira-lata

Ao compreender-se a herança colonial que levou o brasileiro dos períodos abordados ao pensamento enraizado de desvalorização de tudo que não fosse europeu ou norte-americano, daremos seguimento a outra consequência do grande projeto de colonização do Brasil, a qual o jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues intitulou como “complexo de vira-lata”, descrito em 1958 como “a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo”.

Também podemos entender essa inferioridade como a supervalorização daquilo que se origina do estrangeiro. Não haveria incoerência em tal suposição considerando o histórico analisado até o momento e foi com esse resultado em mente que os brasileiros foram doutrinados. Não obstante, seria utópico considerar que, apesar de todos esses anos após a colonização, estaríamos livres deste fardo. Para analisar este complexo, é interessante notar que todo o racismo

3 Reportagem realizada pelo autor Carlos Gaspar (28 set. 1957) disponibilizada pela Biblioteca Virtual Anísio Teixeira em:
<http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br/artigos/abc.html#:~:text=Em%201950%2C%2014.900.000%20eram,portanto%2C%20do%20que%20em%201900.>

4 “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar o opressor” (Paulo Freire, 2009).

estrutural aqui identificado possui um lugar de destaque neste argumento.

Oliveira Jr. (2019) compreende o complexo analisado por Nelson Rodrigues como uma forma de ação voluntária que provém da vergonha – seja de si, de sua origem ou de suas raízes – em detrimento de se adequar aos parâmetros do eurocentrismo, gerando a desvalorização do brasileiro como indivíduo e como povo.

O conceito de *vira-lata* levantado por Nelson Rodrigues revela, seja intencionalmente ou não, apenas um aspecto da colonização do Brasil, pois a origem do termo refere-se a um animal que não possui raça, um mestiço. Seria interessante notar que um dos animais mais queridos pelo povo brasileiro contemporâneo é o chamado “cachorro caramelo”, ou seja, um cachorro que se enquadra como vira-lata. Frasca et al (2022) nota esse pequeno detalhe da cultura brasileira a partir de uma campanha dos dias modernos, se referindo ao lançamento da nota de R\$ 200,00, em que os brasileiros se manifestaram para que, ao invés de um lobo-guará na composição da cédula, fosse estampado o cachorro vira-lata “caramelo”.

Dessa forma, Frasca et al. (2022) trata este fenômeno como uma autoimagem, a qual “diz muito sobre como nós brasileiros enxergamos as raças no Brasil e como ainda nos vemos como um povo miscigenado, a despeito das forças em contrário atuantes na pauta identitária hegemônica nos dias de hoje” (Frasca et al., 2022, p.460).

Se nos dias atuais ainda é possível perceber essa relação entre o brasileiro moderno e o vira-lata, questiona-se como este fenômeno dava-se nos séculos passados, tendo em mente que o racismo e o preconceito ainda não eram pautas de discussão de extrema importância, estando até então enraizados em uma grande porção da população.

Não obstante o genocídio e apagamento da cultura indígena, o tráfico e escravização dos povos africanos trazidos à força ao Brasil, somos também um país de imigrantes onde diversas pessoas de diferentes nações se refugiaram. Por fim, muitos indivíduos questionam “o que é ser brasileiro?”.

[...] no imaginário popular ainda vive o ranço de que o branco representa

a pureza e que um Brasil mestiço é menor, enquanto se olvida que a multiplicidade, oriunda da mescla étnica e cultural é, justamente, o que torna esse país lusófono dotado de características singulares, assaz diversas dos moldes portugueses, europeus ou de outro que seja (Oliveira Jr. 2019, p. 6).

São nas raízes do racismo que se configura o complexo de vira-lata, visto que os próprios brasileiros buscavam dar seguimento a um projeto que visava a própria colonização, ou seja, o embranquecimento da população. Isso ocorre na tentativa de se adequar ao padrão estético eurocêntrico, o qual podemos definir popularmente como “louros de olhos azuis”, descartando o indivíduo da sociedade indígena e afrodescendente formada no Brasil, utilizando-se da miscigenação de imigrantes. “A América (Latina) ainda não curou a ferida colonial e ainda não se livrou do ‘colonialismo interno’ e da dependência imperial” (Mignolo, 2005, p. 74).

A luta já começou?

“Artistas, dramaturgos e dramaturgas, diretores e diretoras de teatro criam a partir de um corpo e de uma geografia, a partir de uma cultura e de uma epistemologia” (Bisiaux, 2018, p. 649). Conforme analisamos a trajetória do teatro no Brasil, se torna ambíguo poder demarcar o momento em que passamos de “teatro no Brasil” para “teatro brasileiro”, visto que durante muitos anos, os brasileiros nas profissões de dramaturgos, atores e também espectadores estiveram à mercê do teatro europeu e norte-americano a partir de inúmeras influências, das quais um pequeno recorte de eventos objetivos foi compartilhado no presente artigo.

Não obstante, tal afirmação não anula a questão de que existiam brasileiros que colocavam em prática as artes cênicas do Brasil, fossem estes acadêmicos ou não. Afinal, no cenário teatral, havendo uma cultura e um coletivo a tomar como inspiração, hão de existir pessoas que criem a partir do corpo e geografia mencionados por Bisiaux (2018).

Portanto, a partir deste ponto, tomaremos uma localidade e daremos continuidade ao tópico discorrido anteriormente, com o intuito de discutir o contexto histórico-social dos intelectuais das artes da cena da Bahia, que não foram elegíveis para o curso de teatro da UFBA. Como dito anteriormente, tais

profissionais já atuavam na Bahia há muitos anos; estes, porém, eram autodidatas, amadores e sem instrução acadêmica, portanto, não eram qualificados para lecionar na escola.

Nos estudos de Santana (2020), retomando as páginas anteriores, nota-se que um dos responsáveis pelo currículo da Escola de Teatro da UFBA, Martim Gonçalves, passou a procurar professores para atuar na escola, buscando-os no Rio de Janeiro e, principalmente, na Bahia, pois assegurava que “era possível e necessário formar um campo profissional de teatro no Brasil” (Santana, 2020, p. 114). Contudo, é válido questionar se estes profissionais já não haviam formado o campo de teatro no Brasil antes mesmo da fundação escola e que, possivelmente, tal campo já formado apenas não se encaixava na visão que Martim tinha de algo “profissional”, visto que até mesmo o conceito do que é ou não profissional foi trazido pelos europeus. É importante ressaltar, porém, que este tópico formaria outro artigo, dada a extensão do assunto.

Sendo assim, discutiremos sobre teatro em seu cenário no período em que a escola foi fundada e deu início ao seu currículo, sendo este nos anos 50, em um dos locais nos quais Martim Gonçalves passou a procurar: o estado da Bahia.

O intuito de discorrer sobre os artistas e a sociedade em que conviviam na época é buscar entender se os profissionais do teatro, considerados inaptos para a escola, possivelmente já haviam constituído um campo profissional no qual diversas pessoas trabalhavam e constituíam a cena artística da Bahia. Dessa forma, será possível questionar a razão pela qual essas pessoas não foram compreendidas como parte do campo profissional de teatro no Brasil, visto que, de acordo com o comentário trazido por Santana (2020), ainda era necessário formar tal campo.

Boccanera Junior (2008) traz em seu livro ‘O teatro na Bahia: da colônia a república 1800-1923’, um recorte do teatro na Bahia desde seu início com o Padre Ventura, de 1500 até 1923. Em sua documentação, Boccanera Junior (2008) intitula os períodos do teatro por fases, sendo estas as seguintes: “Embrionária (1800-1811), Constitutiva (1812-1844), Florescente (1845-1856), Evolutiva (1857-1866), Áurea (1867-1880), Asirnergia (1881-1900), Decadente (1901-1923)” (Boccanera Junior,

2008, p. 145).

Apesar de não ser o período do qual esta parte do artigo pretende tratar, é interessante notar que o teatro na Bahia já se encontrava amplo o suficiente para que fosse separado por fases, em que movimentos surgiram e se foram. Ou seja, de 1500 até 1923, houveram diversos artistas que performaram em seus respectivos períodos, realizaram apresentações e, no entanto, não foram considerados “parte do campo profissional”.

Estes artistas, fossem estrangeiros ou brasileiros, naturalmente ainda bebiam das referências europeias e buscavam reproduzi-las no Brasil, havendo ainda certo repúdio por artes “amadoras”, como Boccanera Junior (2008) exemplifica sobre a dança ‘Lundu’ no Teatro São João:

Ignácio Accioly de Cerqueira e Silva era então o administrador do Teatro São João, e por um ofício, datado de 22 de outubro de 1836, dirigido ao Chefe de Polícia, Dr. Francisco Gonçalves Martins (depois Visconde de S. Lourenço), consultado: [...] se reprovaria inteiramente que se pusesse em cena em algum intervalo dos espetáculos do teatro público, a dança denominada lundu por ser instado para a apresentar, por diversos amadores, e porque disso reputava depender o interesse do mesmo Teatro (Boccanera Junior, 2008, p. 152).

“*Lundum ou Landum*. Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem landú, todavia a forma geralmente seguida é lundum” (Ernesto Vieira, 1899, *apud* Castagna, 2003, p. 319). Tal dança era difundida predominantemente entre negros, brancos e mulatos, sendo considerada “amadora” ou indigna de estrelar nos palcos do teatro *público*.

Apesar disso, José Pereira Rebouças, como narra Boccanera Junior (2008): “Foi o primeiro brasileiro, na época colonial, diplomado em música, na Europa; e, também, o primeiro que nos deu a conhecer, aqui na Bahia, as composições de mérito dos insígnies compositores italianos”, e este era muito bem-vindo a performar no teatro, afinal, diferentemente de Lundu, este era profissional e não era considerado “[...] imoral, ofensiva ao pudor das famílias, sobre demonstrarem, atos dessa natureza, sancionados, menosprezo ao Teatro” (Boccanera Junior, 2008, p. 153), tal qual foi dito sobre a dança Lundu.

Portanto, podemos cogitar que o pensamento de Martim Gonçalves, ao

buscar por profissionais para atuar na Escola de Teatro da UFBA, possivelmente esteve atrelado a um raciocínio colonial, que foi construído a partir da mentalidade social do que se considerava “profissional” e “amador” na época. Os profissionais que ele buscava, presumivelmente, não poderiam ser encontrados na Bahia, Rio de Janeiro ou sequer no Brasil, visto que somente os encontraria na Europa e nos Estados Unidos, os quais usou como base para o currículo da escola da UFBA (Santana, 2020).

Estes comentários apresentados datam de 1836, longe de período que se aborda, e, portanto, poder-se-ia considerar que estariam ultrapassados e que tal forma de pensamento estaria abandonada, contudo, no artigo de Santana (2006), observemos o seguinte diálogo, na qual a autora relata sobre a criação da Escola de Teatro da UFBA:

Numa cidade que sempre viveu atravessada por hábitos amadores e provincianos no fazer teatral, a empreitada surge com alguns objetivos inter-relacionados: divulgar a dramaturgia clássica e moderna através de encenações promovidas pelo próprio instituto e, numa junção entre teoria e prática, formar artistas (atores, diretores e técnicos) e público nos mais atuais métodos e técnicas teatrais (Santana, 2006, p. 1).

Novamente encontramos o mesmo termo, “amador”, para se referir às produções teatrais realizadas na Bahia, assim como o mesmo discurso de mais de um século atrás, no qual se buscava contratar e formar apenas artistas que fossem estudados. Desta forma, não bastavam os estudos informais ou o conhecimento oral; os estudos buscados eram os de origem estrangeira.

É importante notar quenão há nada de errado em estudar referências de fora do Brasil, concluir um curso formal e aprofundar seus aprendizados, contudo, o que se questiona no presente artigo é o motivo pelo qual o teatro, já estabelecido há muitos anos no país, foi deixado de lado. No momento em que houve a iniciativa de formar um currículo de ensino de teatro, foram pesquisadas, majoritariamente, referências europeias e norte-americanas para a formação de artistas brasileiros.

O pretexto de que as práticas artísticas realizadas naquele período foram consideradas amadoras por teatrólogos como Martim Gonçalves exemplifica a maneira na qual os europeus possivelmente obtiveram sucesso em seus séculos

de colonização do Brasil, principalmente ao se observar a maneira com que os próprios brasileiros menosprezavam as suas produções nacionais, que eram por si só lotadas de riqueza, tal qual o exemplo da dança Lundu.

Contudo, podemos concluir que, conforme o complexo de vira-lata narrado por Nelson Rodrigues, que se baseia na noção de inferioridade do brasileiro quanto às suas raízes, houve, mesmo que de forma não-intencional, uma supervalorização das narrativas teatrais europeias e uma desvalorização das produções nacionais. Uma vez que o teatro pode ser entendido como um instrumento de comunicação e de crítica social, que possui seu papel de influência na sociedade, questionamos a mensagem que essas narrativas passavam para o público, visto o poder que a influência europeia empregava nos palcos brasileiros.

Para finalizar o artigo, traremos um breve recorte do artigo de Christine Douxami (2001), no qual a autora elucida diversas questões sobre o teatro, principalmente negro, no Brasil, com um capítulo relatando o teatro na Bahia em 1950. Dando início com o relato de Thales de Azevedo, que discorreu seu trabalho sobre as elites de cor na Bahia:

“No teatro, as pessoas de cor não têm oportunidades, ao menos as mais escuras. É muito comum ouvir esta queixa. Os pretos, diz um jovem informante, não passam de serventes e carpinteiros em nossos teatros; mesmo para os papéis de ‘pretos’ preferem-se brancos pintados. Acontece de outro lado, afirma uma atriz amadora morena, que as brancas recusam-se a fazer papéis de ‘baianas’, e é por isso que se convidam moças de cor para tais papéis, mas somente para estes”. O fato de pintar atores brancos de negro, em vez de chamar atores negros, continuou por muito tempo (Douxami, 2001, p. 345).

Apesar disso, houve tentativas de se estabelecer um teatro negro na Bahia, visto a imensidade de pessoas negras e mestiças no estado. Não obstante, como relatado por Douxami (2001), a rejeição da ideia veio, em parte, pelos próprios negros militantes, que temiam uma reação quanto à diferença racial. Douxami (2001) também elucida a questão de que o teatro encontrava pouco espaço e apoio na sociedade baiana e que só começou a ganhar mais força após a fundação da Escola de Teatro. Porém, mesmo após o investimento na profissionalização, “[...] até o início dos anos 90, o número de atores negros na Escola de Teatro nunca foi

muito alto. Não houve, nesse período, tentativas de teatro negro” (Douxami, 2001, p. 347).

Além disso, em uma situação similar ao que houve com o Lundu em 1836, as autoridades procuravam fiscalizar as apresentações, reprimindo os artistas com o intuito de assegurar os ‘bons costumes’. Como tentativa de contornar a censura, os artistas negros ensaiavam textos clássicos ou de origem europeia com o objetivo de apresentar a temática negra dentro dos espetáculos (Douxami, 2001).

Até aqui podemos apontar alguns detalhes, sendo o primeiro a maneira com que o racismo foi reforçado por artistas teatrais. Em segundo, apontamos que modelos europeus cênicos e estereótipos foram utilizados tanto para reforçar o racismo quanto para falar sobre ele. Por fim, quando surgiram personagens negros, estes eram interpretados por atores brancos.

Esses detalhes reforçam a ideia de que, no período de constituição da Escola de Teatro, o cenário teatral encontrado na Bahia apresentava resistência quanto a narrativas de origens não-europeias. Apesar da vasta riqueza das culturas africana e indígena, entre muitas outras que foram introduzidas ao Brasil, insistia-se no ato de invisibilizar as personagens não-brancas, desmascarando a ideologia da branquidão que foi implantada desde o período dos jesuítas.

Como elucida Douxami (2001, p. 347), foi apenas em 1959, com ‘O Auto da Compadecida’, de Ariano Suassuna, que afinal foi concedido um papel de destaque a um ator negro. Até então, havia pouco espaço para um teatro que valorizasse a identidade étnica brasileira, enquanto companhias que ousassem tentar dar oportunidades de papéis de destaque, tanto para brancos quanto para negros, ocasionalmente desistiam devido à dificuldade e aos inúmeros problemas encontrados.

Por fim, devemos destacar que os grupos de Teatro da Bahia deste período, que buscavam valorizar suas capacidades críticas a partir da autoria de seus espetáculos e discutir sobre as suas visões de mundo, fossem estes grupos amadores ou não, atuaram em busca da descolonização. Ao criar narrativas nacionais, intra e interculturais, contribui-se para que a sociedade não só reconheça as possíveis invisibilidades, mas tome consciência e possa difundir um



diálogo amplo sobre a colonização como uma subalternização de povos e culturas.

Sendo assim, apesar de que “É preciso lembrar que o estabelecimento do teatro no Brasil advém da época da colonização” (Belém, 2016, p. 122), também é importante ressaltar que o responsável por inverter a posição de subalterno, na qual inúmeras pessoas foram sujeitas, não é apenas de quem se encontra nesta posição, mas também daquele que se beneficia dela.

Considerações finais

O presente artigo buscou apresentar a trajetória do Teatro no Brasil, desde seus primórdios com o Teatro Jesuítico, até o século XX, com ênfase na cena teatral do Estado da Bahia. A análise dos eventos apontados no texto permitiu uma reflexão quanto à história do teatro, que foi marcada pela colonização e, conseqüentemente, a imposição de modelos culturais, predominantemente europeus e norte-americanos, ocasionando na marginalização das práticas artísticas nacionais.

A partir do Teatro Jesuítico, introduzido no século XVI, buscou-se compreender a maneira com que o teatro foi utilizado como instrumento de catequização e dominação das culturas indígenas e africanas, tratando-as como inferiores. Essa dinâmica de desvalorização perpetuou-se ao longo dos séculos e, assim, buscamos analisar como esse evento histórico moldou uma dependência cultural do brasileiro, dificultando o desenvolvimento de um teatro que fosse genuinamente nacional.

Sendo assim, o texto aborda a maneira com que o teatro no Brasil foi utilizado como ferramenta de controle social, na qual tanto os europeus quanto os próprios brasileiros reforçaram estereótipos e narrativas racistas. Peças de origem europeias possuíam domínio dos palcos brasileiros, sendo que, diversas vezes, o personagem negro ou indígena era colocado em uma posição subalterna, fosse caracterizando-o de forma cômica ou trágica. Apesar da presença de pessoas negras se apresentando nos palcos, essas apresentações foram vistas como um desserviço para a pauta antirracista da época, que já se encontrava em discussão.

Na chegada do século XIX, houve tentativas de criar um teatro em que este

fosse brasileiro, apesar de que tentativas similares já ocorriam desde o período do Padre Ventura. Inspirados pelo Romantismo, os artistas da cena teatral brasileira passaram a tratar sobre temas nacionais em busca de uma identidade cultural própria; neste período, foram abordados temas como o tráfico negreiro e a escravidão. No entanto, a representação do negro no teatro continuou sendo marcada por estereótipos degradantes, reforçando a visão eurocêntrica colonial de inferioridade.

Essas tentativas tiveram maior força no século XX, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, em que artistas brasileiros buscaram distanciar-se das influências europeias e valorizar as temáticas regionais. Não obstante, a criação da Escola de Teatro da UFBA na década de 50, inspirada em modelos norte-americanos e europeus, revelou uma persistente desvalorização das práticas teatrais locais, as quais constantemente eram denominadas como amadoras, vulgares, imorais, ofensivas, entre tantos outros nomes.

Ao buscar referências para a elaboração do currículo da Escola de Teatro, assim como professores para lecionar na Bahia e no Rio de Janeiro, artistas autodidatas que atuavam há décadas nestes locais foram considerados inadequados para serem referenciados na escola.

Sendo assim, o artigo buscou evidenciar a possibilidade de que este ato pode ser tratado como um reflexo das estruturas coloniais que moldaram o país, não sendo tratado como um fenômeno isolado, mas sim como o resultado de séculos de colonização cultural, na qual se refletiu sobre a maneira em que se moldou como os brasileiros veem a si mesmos e ao mundo ao seu redor, fenômeno denominado como “complexo de vira-lata”, que foi termo cunhado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues em 1958.

O ‘complexo de vira-lata’ sintetiza uma tentativa de explicar a autoimagem de inferioridade do brasileiro em relação ao estrangeiro. Esse sentimento, enraizado na herança colonial, reflete-se na supervalorização do teatro europeu e norte-americano e, conseqüentemente, na desvalorização das produções nacionais. Essas escolhas foram analisadas não de forma individual, mas como conseqüências de um processo histórico, enraizado na mentalidade do povo

brasileiro de que o conhecimento e a cultura estrangeiros são superiores. Tal mentalidade, como abordada no artigo, privilegiava o acesso ao conhecimento escrito e formalizado, em detrimento das tradições orais, muitas vezes marginalizadas.

Não obstante, o artigo também buscou demonstrar a maneira com que artistas da Bahia do século XX buscaram criar narrativas que valorizassem a identidade étnica e cultural por uma luta de reconhecimento das raízes indígenas, africanas e mestiças do Brasil, assim como das narrativas brasileiras. Essas iniciativas enfrentaram resistência tanto pelo lado dos brancos quanto pelos negros militantes, contudo, as narrativas e tentativas de superar a herança colonial nunca deixaram de existir.

Em suma, o Teatro no Brasil pode ser analisado como um reflexo das estruturas coloniais, porém, também pode ser visto como um campo extremamente vasto de resistência e reinvenção. A cura da "ferida colonial", como proposto por Mignolo (2005), passa por uma reavaliação crítica do passado e por um esforço coletivo com o intuito de construir um futuro em que a cultura brasileira seja celebrada em sua plenitude, sem a necessidade de se comparar ou se submeter a padrões estrangeiros.

Referências

BELÉM, Elisa. Entre o teatro e a performance: PROJETO BRASIL – um olhar decolonial. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n.30, p. 024–035, 2017. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103302017024>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. *Sala Preta*, São Paulo, v.16, n.1, p.120–131, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BISIAUX, Lîlâ. Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.8, p.644–664, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/snLcgvR3BtsBRHpQyHb6Dmy/?lang=pt>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BOCCANERA JUNIOR, Silio. *O teatro na Bahia: da colônia a república 1800-1923*. EDUFBA, 2008.

CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira, 2003.

CEBULSKI, Márcia Cristina. Introdução à História do Teatro no Ocidente dos gregos aos nossos dias. 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 17 jan. 2025.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*, 2001, 25-26, pp. 313-363. ffhal-02421628f.

FERREIRA, Julio Cesar. *As fontes culturais elaboradas sincreticamente no teatro anchietano*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Acesso em: 17 jan. 2025.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 24, p. 092-104, 2015. Acesso em: 17 jan. 2025.

FRASCOLLA, Bruna et al. *A Crise da Política Identitária*. Rio de Janeiro: Topbooks. ISBN 978-6558970194. 2022.

MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

RUCKSTADTER, VCM. *José de Anchieta: teatro e educação no Brasil-Colônia*. 67 F. Monografia (Especialização em Pesquisa Educacional, Turma II) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.

MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell, 2005.

OLIVEIRA JR, Eduardo F de. Do complexo de vira-lata ao multiculturalismo cru. *Revista Científica Doctum Multidisciplinar*, v. 1, n. 2, 2019. Disponível em: <https://revista.doctum.edu.br/index.php/multi/article/download/280/222>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SANTANA, Jussilene. Impressões Modernas: jornalismo e produção teatral na Bahia entre 1956 e 1961. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.



SANTANA, Jussilene. Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32002>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SILVA, Lafayette. *Historia do Teatro Brasileiro*: Obra premiada pela Comissão do teatro nacional. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do Ministério da educação e saúde, 1938. Acesso em: 17 jan. 2025.

SILVA-REIS, Dennys; BATISTA, Wesley Alves. *Os indígenas e o texto teatral no Brasil: um breve itinerário*. Das Amazônias, v. 7, n. 2, p. 108-121, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/amazonicas/article/download/8165/4868>. Acesso em: 17 jan. 2025.

Recebido em: 21/02/2025

Aprovado em: 07/11/2025