

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
JOSIANE COSTA VALERIANO GOULART**

O TEATRO BRASILEIRO E A VIDA ENCENADA

Florianópolis

2010

JOSIANE COSTA VALERIANO GOULART

O TEATRO BRASILEIRO E A VIDA ENCENADA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Helena Heloisa Fava Tornquist.

Florianópolis

2010

À professora, orientadora e amiga, Helena
Heloísa Fava Tornquist

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, pelo incentivo e apoio constante;

aos amigos, pelo carinho;

à Prof^ª. Dr^ª. Helena Heloísa Fava Tornquist, pela compreensão e ensinamentos fundamentais para a conclusão desta dissertação;

à Dr^ª. Tânia Ramos, professora amiga e indescritível;

à Elba Ribeiro, secretária do curso de Pós-Graduação, pela acolhida carinhosa, sempre;

aos professores do Mestrado em Literatura Brasileira da UFSC, em especial ao Professor Dr. João Hernesto Weber pelos ensinamentos fundamentais para minha formação e para o presente trabalho;

à Prof^ª. Dr^ª. Jussara Bittencourt de Sá, por mostrar os belos e instigantes caminhos da dramaturgia durante minha Especialização.

“O teatro é uma tribuna. É de Beaumarchais. O teatro é uma escola. É de Hugo. Caminhai, moços, ide ao teatro. Entrai, homens do povo, bebei a luz daquele tabernáculo. Mergulhai nesse oceano de nobreza e de crimes, descei com o mergulhador indiano àquele turbilhão de paixões. Descei. Sentireis nos beijos o saibo amargo do cinismo, vereis o pólipo horrível da infâmia e como numa fantasmagoria tétrica passarão diante dos vossos olhos todos os crimes, todos os horrores...
Porém descei, mergulhadores, descei. Lá no fundo está a pérola. Esta pérola é uma idéia, idéia boa, santa e justa, idéia moral, idéia religiosa...”

(Castro Alves)

RESUMO

Esta pesquisa procura mostrar, por meio da representatividade do teatro que se apresentava como espelho verossímil da nação, as condições sociais do negro e dos descendentes de sangue escravo na sociedade brasileira do século XIX.

Ao tomar como foco o teatro brasileiro e sua história, inaugurada com as manifestações cênicas organizadas pelos jesuítas, procura-se evidenciar que, através desses diálogos, se denunciava o preconceito social: o escravo visto como corruptor da família e da sociedade e o miscigenado como face degenerada e impura por ter ascendência no cativo.

Entre os escritores empenhados na edificação de um perfil nacional destacam-se autores como *José de Alencar*, *Paulo Eiró* e *Castro Alves* que retrataram a vida social e as discriminações preconceituosas que ressaltam o tema da escravidão. Suas personagens, alicerces das tramas, anunciavam (e denunciavam) todo o contexto social da época. Na tessitura de vozes dessas peças, em especial nos dramas *Sangue Limpo* de P. Eiró e *Gonzaga* de Castro Alves, buscou-se o foco da denúncia de personagens que, como vítimas e, ao mesmo tempo testemunhas, só encontravam vez nas cenas teatrais.

Palavras-chave: Teatro, personagem, identidade, escravidão, negro, miscigenado.

ABSTRACT

This research aims to analyze through the representation of the theater that presented itself as a credible mirror the nation, the social conditions of blacks and the descendants of slave blood in Brazilian society of nineteenth century. Taking as its focus the Brazilian theater and its history, opened with performing demonstrations organized by the Jesuits, sought to demonstrate that, through these dialogues denounced the social prejudice: the slave seen as corrupter the family and society and interbred face as degenerate and impure to have ancestry in captivity. Among the writers , engaged in building a national profile stand out authors such as José de Alencar, Paulo Eiró and Castro Alves who portrayed the social discrimination and prejudiced that highlight the theme of slavery. Theirs characters, the foundations of the plots, announced (and denounced) the whole social context of the time. In weaving the voices of these parts, especially in dramas Clean Blood's Paulo Eiró and Gonzaga's Castro Alves, sought to focus the complaint of characters who, as victims and witnesses at the same time, once only found in the sketches.

Keywords: theater, character, identity, slavery, black interbred.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O TEATRO E A SOCIEDADE BRASILEIRA	12
1.1 UMA NAÇÃO MESTIÇA	19
1.2 DA ESCRAVIDÃO À SOCIEDADE: A FACE POLIFACETADA DO NEGRO E DO MISCIGENADO.	23
2 O DRAMA E A COMÉDIA - GÊNEROS REPRESENTATIVOS DA NAÇÃO.....	31
2.1 A PERSONAGEM NA TRAMA TEATRAL	36
3 O NEGRO NO TEATRO DA SOCIEDADE ESCRAVOCRATA	41
3.1 UM PRODUTO DA ESCRAVIDÃO: O DEMÔNIO FAMILIAR	45
4 A REPRESENTAÇÃO DE UMA NAÇÃO MESTIÇA	55
4.1 A SUBALTERNIDADE MULATA EM SANGUE LIMPO.....	56
4.2 GONZAGA OU A REVOLUÇÃO DE MINAS - A LUTA PELA LIBERDADE.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está voltada para textos da dramaturgia do século XIX com o objetivo de analisar a participação do negro e dos descendentes de sangue escravo representativos da sociedade brasileira de então.

O interesse pelo tema e pelo teatro em si surgiu durante a Especialização em Literatura Brasileira, com a leitura do drama *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, aprofundando-se no decorrer do curso, pelo estudo de outras peças teatrais de autores como Machado de Assis e José de Alencar. A ideia de escrever sobre a personagem negra, no entanto, fortaleceu-se na Pós-Graduação em Literatura, que agora se finaliza, quando, em algumas disciplinas foram discutidas questões relativas à nacionalidade, entre as quais o tema da escravidão.

Assim, fio-a-fio, os temas foram-se tessendo e numa demonstração a força da arte dramática pretende-se mostrar que o teatro brasileiro trouxe à cena a sociedade brasileira da época da escravidão: nos quadros que pintavam os tipos sociais da realidade, as faces discriminadas por meio das vozes das personagens que anunciavam e/ou denunciavam o contexto da época. Cabe aqui observar, porém, que, apesar da contribuição do teatro na construção da história nacional, esse assunto, foi escassamente divulgado, resultando nas poucas edições dos textos escritos para o teatro. Pode-se afirmar que essa realidade, contemporaneamente, não mudou. Devido às escassas edições das peças de teatros e às dificuldades de acesso ao público acadêmico, elas ficam à margem, “quando não passam completamente despercebidas dos estudiosos.”¹

Isso, por si só, mostra o descaso com o teatro na composição do cenário nacional, o que reforça o intento da presente pesquisa: tendo como pano de fundo a escravidão, destacar a importância do teatro como eixo formador da nação, evidenciando, por meio da dramaturgia o teatro como espelho verossímil da sociedade dos finais do século XIX.

Desde sua origem, o teatro voltou-se para a representação da realidade, e, conforme Miriam Garcia Mendes, entre seus aspectos relevantes estavam as formas como os autores, em suas tramas, traziam à cena diferentes segmentos sociais de seu tempo, através das personagens brasileiras:

¹ TORNQUIST, Helena. **As novidades velhas**. O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa. São Leopoldo: UNISSINOS, 2002, p. 19. Os contos e os romances de Machado de Assis obtiveram uma grande atenção por parte da crítica e por isso foram amplamente divulgados, ao contrário das peças de teatro, que, em geral, ficaram às margens. São poucos os estudos críticos, que tendo por objeto as obras de Machado de Assis, dedicam atenção aos seus textos dramáticos, menos ainda à comédia.

A literatura e o teatro, bem como a poesia, poderiam ter carregado um pouco nas tintas dos quadros que pintaram, mas não se afastaram da realidade – as personagens negras na dramaturgia brasileira, consideradas pela sociedade como instrumentos de trabalho escravo, não ofereciam interesses dramáticos.²

Nesse período, a personagem negra em cena era em geral usada como elemento característico da sociedade, que, por sua condição, como ser em si, oportunizava aos autores retratarem fielmente os costumes e os comportamentos sociais.

Nesse sentido, cabe lembrar que o contexto histórico do século XIX foi marcado pela Independência do Brasil (1822), Abolição da Escravatura (1888) e Proclamação da República (1889). Tais acontecimentos impulsionaram a institucionalização da nacionalidade, questão que se tornava decisiva, através de confrontos de interesses políticos e embates ideológicos- e estes foram delineados nas peças teatrais, principalmente nas selecionadas para este estudo.

Assim o teatro brasileiro, que foi inaugurado com as manifestações cênicas organizadas pelos jesuítas, a partir do século XIX, gradativamente, foi-se afirmando e representando a identidade brasileira, pois era o desejo de muitos escritores da época, empenhados na edificação do perfil nacional.

Como parte de um todo, os escritores do período em questão, sedentos por um teatro genuinamente brasileiro, entendiam que essa arte, para ser concebida e reconhecida como nacional, deveria estar fundamentada em três bases de apoio: autores nacionais, temas considerados nacionais e companhias nacionais. Foi então que a Companhia Dramática de João Caetano exibiu a primeira tragédia nacional: *Antônio José ou O poeta da Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, iniciando a revolução no teatro brasileiro, com base nesses três pilares.³

A partir dessas considerações, foram selecionadas peças de José de Alencar, Castro Alves e do paulista Paulo Eiró (1836- 1871) em que se pretende ver como as personagens negras acentuavam em cena a institucionalização da diferença discriminatória. Nas peças *O Demônio Familiar* (1857), *Sangue Limpo* (1863) e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1866), analisam-se as falas de personagens que evidenciam o pensamento dos autores sobre a sociedade, com as classes sociais da época e também a discriminação preconceituosa. Ressaltando o tema embrutecedor da escravidão, os autores, acentuavam na criação das

² MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**: entre 1838 e 1888. São Paulo: Ática, 1982, p.174.

³ GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.115. O crítico Jacó Guinsburg, porém, afirma ter sido construída por Gonçalves Dias a primeira obra - prima do teatro brasileiro, p. 91-92.

personagens negras as denúncias sobre a institucionalização das diferenças discriminatórias, ou seja, as dissonâncias no estatuto desses negros escravos e miscigenados.

Na análise das peças, apresentam-se reflexões sobre o emergir do negro e do miscigenado, daqueles que, componentes da sociedade da segunda metade do século XIX, eram representantes do “sangue impuro” e a “raça” ignorada socialmente. Esses seres eram membros inadaptáveis ao convívio da civilidade e aos olhos da sociedade patriarcal; eram indispensáveis, porém, à construção da identidade de uma nação diferenciada, legitimada pelo caldeamento de sangue, pela miscigenação.

A seleção dessas peças teatrais como objeto de análise decorreu do entendimento do teatro como processo formador e informador na representação da nacionalidade brasileira. Veículo informador, o teatro assumiu papel importante na vida social do século XIX em termos de sociabilidade, comportamentos, construção de hábitos e da ideologia nacional. Como bem observou o crítico Machado de Assis em suas primeiras impressões sobre a dramaturgia brasileira:

[...] em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio da iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática.⁴

Ainda no que tange à dramaturgia nacional, conforme Jussara Bittencourt de Sá, o teatro pode ser considerado “um elemento sintonizador com as sociedades modelares - o espelho que reproduz o social ou o sangue civilizador que deveria ser inoculado na veia do povo, uma vertente que desperta o fervor do público brasileiro do século XIX.”⁵

Diante disso, o presente estudo parte de reflexões sobre o teatro brasileiro e seu contexto histórico, desde Anchieta até o surgimento de um teatro legitimado. Também no primeiro capítulo, apresentam-se reflexões sobre o emergir da face do negro escravo e do miscigenado. Anunciam-se ainda, com base no contexto escravocrata, as vozes de autores que procuravam trazer à cena as fraturas e divisões sociais injustas que formavam a sociedade brasileira da época.

No segundo capítulo, destaca-se o drama e a comédia herdados da antiga Grécia e a comédia de costumes brasileira – realçando-se a personagem como fio nodal da trama,

⁴ MACHADO DE ASSIS, J. M. Crítica de teatro. *Apud* FÁRIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 492.

⁵ SÁ, Jussara Bittencourt de. **A nação brasileira em cena**. 2005. 252f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2005, p. 45.

sendo configurada por sua fala e por suas ações como representante da sociedade brasileira do século XIX com destaque a personagem negra no teatro do século XIX.

A seguir, procede-se à análise das personagens da comédia *O Demônio Familiar*, destacando-se a questão da inserção do escravo doméstico no âmbito familiar, julgado, por vezes, como estereótipo corruptor, capaz de perturbar a paz de um lar e trazer prejuízos morais à família de seu senhor. De acordo com o proposto, dar-se-á atenção às personagens miscigenadas, com destaque à face mestiça como um dos fatores indispensáveis para a construção de uma nação legitimada por meio do caldeamento de raças, enfocando-se as dissonâncias sociais que elevavam o preconceito estabelecido pela sociedade patriarcal. Observando-se a personagem mestiça no âmbito social, analisam-se, no quarto capítulo, as personagens que compõem o drama *Sangue Limpo*, e o lugar que ocupam na hierarquia social. Por fim, o foco da análise, ainda, no quarto capítulo, é o drama *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, no qual se observam pontos de semelhança com outras peças: neste drama, Castro Alves mostra o negro não somente como um símbolo de sofrimento imposto pela sociedade escravocrata e hierárquica, mas seu papel de destaque como fator base na construção da nação.

O presente estudo propõe-se a analisar a representação da realidade social da época da escravidão, verdade dita e anunciada pelas personagens das tramas teatrais, procurando, dessa forma, mostrar que o teatro do século XIX moldava-se ao público- à sociedade, e seus costumes entravam na representação. Enfim, na verossímil tessitura da peça teatral, outra realidade se revelava: as faces interditas e subalternas dos escravos.

1 O TEATRO E A SOCIEDADE BRASILEIRA

“O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização.”
Machado de Assis, 1859.

O teatro chegou ao Brasil muito cedo ou muito tarde, como se queira entender. Se por teatro entende-se espetáculo formado por amadores, de fins comemorativos e religiosos, o seu aparecimento deu-se com a catequização das tribos indígenas feita pelos missionários da Companhia de Jesus. Se, no entanto, considerar-se o teatro enquanto expressão do escritor, tendo continuidade num palco com a participação de personagens e público, então o teatro só nasceu na terceira década do século XIX, alguns anos após a Independência.

Partindo dessas premissas quanto ao período do nascimento e formação do teatro brasileiro, algumas denominações foram-se construindo, tendo como base os acontecimentos históricos, os relatos de alguns visitantes estrangeiros e os registros de algumas peças. Foi tessendo cada retalho da história brasileira que se chegou a essas concepções mais próximas da realidade, da verdade que se viveu nesse período.

Sábato Magaldi lembra que, para processar-se o fenômeno teatral, era preciso “que um ator interpretasse um texto para o público, ou, se fosse desejado alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existiria quando o público visse e ouvisse o ator interpretar um texto.”⁶ Também seguindo basicamente a mesma concepção quanto ao início da dramaturgia brasileira, João Roberto Faria mostra que, quando se fala sobre teatro, exalta-se uma manifestação artística de forma mais ampla, de interpretação, de dramaturgia, de atores, atrizes, técnicos e diretores teatrais - dessa forma, o teatro brasileiro inicia-se somente depois da terceira década do século XIX.⁷

Décio de Almeida Prado destaca, entretanto, que a primeira manifestação teatral no Brasil nasceu à sombra da religião católica, pois foi após a conquista dos portugueses, com a vinda da Companhia de Jesus para o Brasil no século XVI, que o teatro brasileiro deu seus primeiros passos⁸. Os jesuítas, com intuito catequizador, ininterruptamente, desenvolveram a atividade teatral para a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores.

⁶ MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2006, p. 8.

⁷ FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 20.

⁸ PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 16.

Entre os projetos que os jesuítas traziam de Portugal estava a realização das representações escolares em seus colégios para reafirmar o ponto de vista católico contra os protestantes, e também para atrair o público maior de índios pagãos por meio da catequese. Uma catequese baseada na dança, no canto, na mímica, na oratória, nas técnicas teatrais, utilizando, sobretudo, o divertimento. Entre os principais missionários catequizadores e introdutores dessa arte teatral estavam o padre Manuel de Nóbrega, o primeiro Provincial do Brasil, que escreveu um diálogo sobre a *Conversão do Gentio*, e o padre José de Anchieta, criador de tantas outras peças, embora algumas perdidas e outras não assinadas. Tem-se notícia de vinte e cinco peças teatrais representadas no Brasil no século XVI; de muitas delas há somente o título, pois os autores não tinham cuidado com suas obras, e a maioria delas era escrita em papel de ínfima qualidade, quando não em folhas de árvores, ou em outro material precário. Dessa forma, elas se perdiam ou se deterioravam com o tempo.

Incêndios, naufrágios, saques e pirataria fizeram com que muitas das peças se perdessem. Os jesuítas, levados pelo zelo missionário e não pelo desejo de glória artística, não assinavam suas obras artísticas. A lista mostra algumas delas: 1557- Diálogo, *Conversão do Gentio*. Pe. Manuel de Nóbrega; 1564 - Auto de Santiago (Santiago da Bahia); 1567-1570 - Auto da Pregação Universal. Pe. José de Anchieta (São Vicente e Piratininga); 1573 - Diálogo (Pernambuco e Bahia) 1574 - Diálogo (Bahia); 1574 - *Écloga Pastoril* (Pernambuco); 1575 - *História do Rico Avarento e Lázaro Pobre* (Olinda); 1576 - Auto da Vila da Vitória ou de S. Maurício. Pe. José de Anchieta (Vitória); 1586 - Na festa de São Lourenço. Pe. José de Anchieta (São Lourenço).⁹

O teatro catequético do padre jesuíta José de Anchieta foi, assim, o primeiro acontecimento teatral ocorrido em terra brasileira, embora, em essência, de manifestação cultural portuguesa, a serviço de interesses portugueses, que mais não teve para o público a que se destinava além de um leve sabor de exotismo. Quando escreveu suas peças, José de Anchieta não se inspirava tanto na arte teatral, mas na composição moral e didática de sermões e autos que seriam dramatizados para fins da catequização e civilização dos índios. Esses autos¹⁰ traziam agregados a si composições didáticas e religiosas e eram aplicados de maneira agradável, diferentes das prédicas dos sermões. Esses autos, geralmente, eram representados em datas especiais (celebração de santos padroeiros) e festivas pelas aldeias. Todos participavam e auxiliavam na realização das festas, principalmente os índios que,

⁹ ANCHIETA, Pe. José de. In: CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil** - quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo: T.A Queiroz, 1986 p.7-8.

¹⁰ Quanto à produção dessas peças, Anchieta não demonstrava preocupação quanto à unidade artística e nem sequer com a unidade elementar da língua. Utilizava, às vezes na mesma cena, três idiomas que lhe eram conhecidos: o espanhol, o português e o tupi, a língua geral dos índios da costa brasileira e, mais tarde, acrescentou o latim.

ensaiados pelos padres, incumbiam-se da representação de vários papéis, compenetrando-se muito mais das doutrinas enumeradas. Cabe ressaltar que a Companhia de Jesus tomou todas as medidas para que suas peças não degenerassem em arte profana, apresentando-se em latim e proibindo o tema do amor humano excluindo a mulher do palco. As poucas personagens femininas eram jovens travestidos. Em consequência, assim como floresceu, o teatro jesuítico extinguiu-se, sem deixar descendência em terras brasileiras, declinando no século XVII.

Visto por Sábato Magaldi como o “vazio teatral”, esse século caracterizou-se pela falta de documentos. Fatos como a nova condição social do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas, e as invasões francesas e holandesas modificaram o panorama calmo e construtivo dos portugueses e nativos, conduzindo ao desequilíbrio artístico.¹¹ A expulsão dos Jesuítas do Maranhão, em 1686 por Manuel Beckmann, também foi uma das causas para a decadência da vida cultural. O teatro, dessa forma, esmoreceu e não conseguiu renovar sua inspiração. Os jesuítas continuaram a apresentar suas peças nos moldes costumeiros, embora buscando conservar as atividades para não atrair os olhos de Roma, que nem sempre via com bons tons certas encenações, tanto que eram proibidas representações dentro da igreja, ou personagens e vestimentas femininas em cena. Ao lado das ocasiões de caráter religioso, também começaram a ser celebrados os espetáculos políticos e sociais. No Rio de Janeiro, em 1641, na restauração da monarquia, foi montado um teatro ao ar livre no Terreiro da Polé, diante do palácio do governador. Em 1662, na Bahia, em homenagem ao casamento de Carlos II da Inglaterra com a infanta portuguesa D. Catarina, a câmara municipal da Bahia organizou representações teatrais, com contribuições financeiras dos cidadãos mais abastados.

Esse pouco é quase tudo que se sabe sobre o teatro do século XVII. No século seguinte, nota-se uma possível melhora no teatro. No transcorrer desse período, o teatro começa a despontar. De início, no nordeste, tendo como centro Salvador, na Bahia; logo surgiu em Rio de Janeiro. Em direção ao interior, a atividade dramática só se deslocava naquelas capitâneas, Minas Gerais e Mato Grosso, onde a descoberta do ouro e de pedras preciosas gerava riqueza, compondo núcleos urbanos rapidamente. Voltando-se ainda à capital baiana, pode-se afirmar que ela foi o centro político-cultural mais importante e antigo de todo o Brasil. As festividades religiosas ou casamentos principescos levavam seus habitantes ao divertimento da mais confortável opulência, sendo servidas por escravos negros, o que os tornava desejosos por espetáculos. Os negros não se negavam a participar,

¹¹ MAGALDI, S., 2006, p. 27.

comparecendo, embora marginalmente, com seus cantos, instrumentos musicais e danças africanas.

Na cidade do Rio de Janeiro não foi diferente. Apresentando-se como a capital do teatro brasileiro, lá foram representadas todas as obras de Antônio José da Silva, além de Metastasio, Voltaire e Molière. Muitas das obras-primas desses mestres italianos foram apresentadas no palco brasileiro e representadas pelo elenco organizado por Padre Ventura, a primeira companhia brasileira composta por mulatos e negros.

Durante as representações, esses atores negros esforçavam-se ao máximo para declamar. Também era uma preocupação cobrir o rosto com maquiagem branca e vermelha, além da vestimenta que aludia aos tipos europeus: grandes chapéus ornamentados de longas plumas, peruca branca, *echarpe* e meias vermelhas, jibão com franjas bordados com ouro, compridas luvas amarelas. Quando representavam uma personagem feminina, eles usavam amplas saias com adereços. Tantos cuidados, porém, eram traídos pela natureza da cor estampada nas mãos, que não eram pintadas.

Em relatos de viajantes europeus que tiveram oportunidade de assistir a espetáculos nos palcos brasileiros, estão reveladas críticas à qualidade das representações que, por serem interpretadas por esses atores, tornavam-se patéticas pela distância social e estética, além das falas decoradas e improvisadas.

Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais devia-se, provavelmente, ao preconceito contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores. Por pertencerem a uma classe inferior, eles não tinham uma particular reputação para defender; submetiam-se, portanto, às mais variadas situações. Não é de se estranhar, para tanto, que devido à desconsideração dessa profissão, ela fosse dedicada exclusivamente aos negros e mulatos, por já se encontrarem em condição degradada.

Quanto ao repertório desse teatro, o predomínio da influência estrangeira era evidente, principalmente do teatro francês e italiano, destacando-se a presença de autores como Molière, Voltaire, Metastasio, Goldoni e Maffei, além dos espanhóis do *Siglo de Oro*. Alguns nomes nacionais também começavam a aparecer, dentre eles Cláudio Manuel da Costa, que escreveu *O Parnaso Obsequioso* (1768); Luís Alves Pinto, que escreveu a comédia em versos *Amor Mal Correspondido* (1780); Alexandre de Gusmão, que traduziu a comédia francesa *O Marido Confundido* (1784); e Inácio José de Alvarenga Peixoto, autor do drama *Enéias no Lácio* (1775).

Mesmo assim, no início do século XVIII, a Igreja continuava a desempenhar papel relevante no teatro. Por meio de manifestações particulares e improvisadas, promoviam-

se os espetáculos teatrais religiosos que se situavam entre o sagrado e o profano. Por coincidência ou pelas peculiaridades dos colonizadores, o Brasil viu nascer das festividades religiosas o teatro improvisado, colocando em cena uma faceta popular:

[...] o teatro religioso, como, aliás, toda a arte medieval, é arte essencialmente popular, ingênua, primordial; [...] E diante do teatro das Cortes, onde o único progresso foi o da cenografia, realizada, aliás, por talentosos homens do povo com o dinheiro dos príncipes, ergueu-se o teatro popular, em toda sua vitalidade, criando e aperfeiçoando as máscaras, desenvolvendo uma técnica paradoxal e perfeita, tornando-se profissional, formando companhias estáveis, que representavam no dialeto da cidade [...]. No fim do século XVI, a situação apresentava-se clara: fracasso do teatro literário e afirmação definitiva do teatro de improvisação.¹²

Como se afirmou anteriormente, as autoridades eclesiásticas, porém, preocupadas com os excessos, assumiram atitudes rígidas proibindo as representações teatrais nas igrejas ou em qualquer outro lugar. As medidas das autoridades eclesiásticas correspondiam a uma tomada de consciência maior a respeito da importância do teatro para a população. Recomendou-se, então, a construção de teatros públicos confortáveis e permanentes, tendo em conta o grande valor educativo dos espetáculos e reconhecendo-se a sua necessidade como escola de valor moral e político ao público.

Entre 1760 e 1795, datas aproximadas, com o aval do poder monárquico, novas tendências começaram a surgir; entre elas, a ópera italiana. A partir de então, foram sendo construídos teatros nas cidades da Bahia, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Esses edifícios ficaram conhecidos como Casas de Ópera. As primeiras construções, muitas vezes, não passavam de barracões improvisados, ou de tabladros cobertos por causa do mau tempo. Não era raro, nessas casas, durante a apresentação, misturarem-se peças com malabarismos de natureza circense, e, como já mencionado, a presença de negros e mulatos era constante nas apresentações.

Sobre a situação das casas de espetáculos, Flávio Aguiar lembra que nem mesmo no século seguinte, com importantes acontecimentos, houve melhoras:

Se a vinda da Família Real e posteriormente a Independência haviam melhorado um pouco a situação das casas de espetáculo, a melhora não fora muito radical. Sem falar que freqüentemente os teatros pegavam fogo e durante o período da reconstrução era necessário novamente recorrer a barracos e tabladros.¹³

Com efeito, não somente eram precárias as construções das casas teatrais nesse período como também os gêneros teatrais que, mesmo sem identidade própria, não estavam

¹² JACOBBI, Ruggero. **A expressão dramática**. Ministério de Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 22-24.

configurados à nacionalidade, pois, segundo Mário Cacciaglia, “até o fim do século XVIII, o Brasil não possuía uma verdadeira identidade cultural, era essencialmente uma área periférica dos maiores pólos da cultura europeia de expressão latina: França, Espanha, Itália.”¹⁴

O século XVIII prolongou-se até 1808, ano em que marca a entrada do Brasil na história como nação e encerra a época colonial. Nesse ano, Dona Maria I e o filho, o príncipe regente, João – o futuro D. João VI –, fugiram das invasões napoleônicas e se refugiaram no Rio de Janeiro. Convém assinalar que a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, nessa data, significou a ascensão do teatro. Em 28 de maio de 1810, D. João VI manifestou, por meio de um decreto, seu desejo de que naquela capital fosse edificado “um teatro decente”¹⁵ para que a grandiosidade da cultura teatral penetrasse naquela população, atribuindo legitimidade à arte.

Três anos depois, esse teatro decente estava construído, finalizando o ciclo das Casas de Ópera. Dessas construções, levantadas no mesmo local, três foram consumidas pelo fogo, em 1824, 1851, 1856, e outra, destruída em 1930, pelo feroz ímpeto modernizador.

O teatro, de certa forma, voltado para o cotidiano da população e de maneira especial para a elite da corte, recebia certas denominações conforme as circunstâncias históricas: o Teatro de São João recebeu esse nome para homenagear o príncipe regente; o Teatro de São Pedro de Alcântara, em homenagem a D. Pedro, que proclamara a Independência; o Teatro Constitucional Fluminense recebeu essa denominação após a vitória dos liberais em 1831; o Teatro São Pedro de Alcântara, novamente homenageado por firmar a sucessão dinástica; por fim, o Teatro João Caetano, denominação atual, já desligado do trono e representativo da face introdutória da dramaturgia nacional.

Por esses teatros, que passaram por períodos de prestígio e de ostracismo, transitaram todos os gêneros teatrais: comédia, tragédia, drama, ópera, *entremez*, melodrama, farsa, mágica, opereta, *vaudeville*, revista e burleta.¹⁶ O coração do teatro brasileiro pulsou com certa regularidade nesses lugares.

¹³ AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984, p. 30.

¹⁴ VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM S/A, 1987, p. 186.

¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570 a 1908**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 31.

¹⁶ MENDES, M. G., 1982, p.17. Conforme Miriam Garcia Mendes, Opereta deriva do italiano *operetta*, diminutivo de ópera. Nasceu na França, em meados do século XIX, sendo no princípio apenas uma ópera em miniatura, pequena obra lírica de um só ato, com duas ou três personagens. No Brasil, a opereta foi introduzida em 1859 na inauguração do teatro Alcazar Lyrique. Por sete anos, o Alcazar abrigou companhias e artistas vindos diretamente de Paris, com repertórios que compreendiam operetas em um ato, romances, canções, duetos cômicos e tercetos, influenciando posteriormente as operetas brasileiras. Como exemplo, tem-se a famosa opereta *La fille de Mme Angt*, reelaborada e adaptada por Arthur Azevedo, que a transformou em *A filha de Maria Angu*. O *Vaudeville*, etimologicamente *vaux-de-vire*, constituía também outra novidade vinda da França.

Sendo uma forma de arte que solicita a existência de dramaturgos, peças, artistas e público, o teatro brasileiro nasceu no período romântico assumindo um caráter individual. Durante o século XIX, conforme discutido, os gêneros teatrais perseveraram na diversificação dos processos cênicos. Esses processos, aos poucos, buscando caracterizar-se aos modos nacionais, fixaram-se, sobretudo com diretrizes de representação, graças ao empenho do ator João Caetano. Por volta de 13 de março de 1838, representada pela companhia dramática de João Caetano, a tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Domingos Gonçalves de Magalhães, definiu o marco inicial e histórico da fundação do teatro nacional no Brasil.

Nesse mesmo ano, em 4 de outubro de 1838, a mesma companhia dramática colocou em cena *O juiz de paz na roça*, de Luís Carlos Martins Pena. Com essa peça, deu-se por instituída uma subseção daquele teatro nacional, que era a da comédia nacional. Com o aparecimento das peças de Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, assumiu-se o comando da cena nacional, impelindo a vanguarda para um repertório mais brasileiro do que português, mais universal do que ibérico.

Segundo os termos da época, conforme Flavio Aguiar, fundar esse teatro nacional significava possuir uma companhia formada por atores brasileiros e que levasse à cena temas nacionais, produzidos por autores brasileiros.¹⁷ O fato peculiar dessa questão fundamenta-se em 2 de dezembro de 1833, quando João Caetano forma e estreia sua companhia dramática na Vila Real de Praia Grande, representando a peça *O Príncipe Amante da Liberdade* ou *A Independência da Escócia*. Foi por influência dessa companhia que começaram a surgir companhias nacionais, assim como a presença de atores e empresários estrangeiros, que logo se aculturaram aos modos do teatro brasileiro.

É oportuno lembrar que, em nosso país, a penetração do drama romântico e apesar das concessões ao sentimentalismo, tão ao gosto do público - daí o amplo sucesso de João Caetano -, não impediu que esse teatro representasse uma verdadeira conquista em relação ao que precedera. O interesse pelo mundo natural adequava-se à proposta de um teatro com cor local; ao mesmo tempo, em vista da necessidade de afirmação da nacionalidade, os dramaturgos passaram a se interessar pelo ambiente familiar, contribuindo, ainda que de modo tímido, para que a cena dramática mostrasse a realidade do país.¹⁸

Ficou caracterizada como uma peça de teatro com *couplets* (pequenas canções), comédia ligeira, fundada quase que só em intrigas e quiprocós. No Brasil, o *vaudeville* não chegou a ter muita importância, pois foi facilmente suplantado pela comédia de costumes pura ou subjacente às óperas e burletas. Quanto à burleta, de origem italiana, do século XIX, esta se caracterizou como uma comédia de enganos, mentiras. Não se preocupava com o aprofundamento dos personagens, apoiava-se mais na vivacidade da intriga, nos lances cheios de maliciosidade. Recorria à música ligeira, mas de certo nível, e os versos eram simples. Embora se parecesse com a opereta, esta era um gênero bem mais sofisticado, sem caráter de comédia de costume, sempre presente na burleta.

¹⁷ AGUIAR, F., 1984, p. 3.

¹⁸ TORNQUIST, H., 2002, p. 89.

Pode-se afirmar, enfim, que o teatro brasileiro, enquanto modernidade e valor literário, começa quando o ator João Caetano representou, no ano de 1838, a tragédia de cinco atos de Gonçalves de Magalhães e a comédia de um ato de Martins Pena. O ator pôde mostrar, por meio dessas representações, que o teatro brasileiro construía-se à sombra da sociedade: seus costumes entravam em ação como reflexos de luzes nas cenas teatrais e, assim, a sociedade assistia às peças que representavam a si própria. Não indiferente a essas ideias, Machado de Assis acreditava que deveriam ser cultivados com maior fervor os textos e os dramaturgos brasileiros, para que o sangue da civilização pudesse ser inoculado nas veias do povo pelo teatro.

Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades - se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos de sua atividade. Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.¹⁹

Para Machado de Assis, que também era crítico de teatro, as palavras escritas e encenadas nos textos dos dramaturgos brasileiros carregavam-se de veracidade no século XIX: “a palavra escrita no jornal, falada na tribuna e dramatizada no palco é sempre transformadora, com a diferença de que no teatro é mais insinuante, porque a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.”²⁰

E assim, com esse tom de veracidade, os atores assumiam um instinto nacional, introduzindo personagens locais para um público em cuja alma jovem ainda fervilhava o ardor cívico, a presença de atores e autores que celebravam com entusiasmo a nova pátria, a face do povo brasileiro - a nação que estava sendo tessida por um povo diferenciado e representado no palco.

1.1 UMA NAÇÃO MISTIÇA

Quando se fala em nação, convém lembrar que essa palavra nem sempre teve o mesmo sentido. As imagens da nação brasileira variaram ao longo do tempo, de acordo com a visão da elite e dos seus setores dominantes. Desde 1822, data da Independência, até 1945, ponto final da grande transformação iniciada em 1930, imagens da nação foram construídas

¹⁹ FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 487.

por elites políticas e intelectuais; em nenhuma dessas visões, porém, o povo fez parte da construção da imagem nacional. Eram nações imaginadas.

Nessa perspectiva, algumas questões sobre o conceito²¹ de nação foram delineados, mas nenhum deles foi tomado como definitivo, pois, afinal, uma nação é uma entidade demarcada por fronteiras linguísticas, culturais e territoriais em relação à outra; ou é resultante do imaginário de um conjunto de pessoas que se supõem integrantes de uma determinada nacionalidade, constituída por aqueles que almejam integrar uma nação; poderia ser também uma comunidade com a mesma tradição histórica, assentada na existência de uma mesma língua, costume, etnia, religião, e na existência de um território socialmente compartilhado. Enfim, são muitas as questões tangenciadas, implícita ou explicitamente, na historiografia literária do Brasil.

Para Benedict Anderson, nação é uma comunidade politicamente idealizada, já que a conexão entre seus membros não é necessariamente pertinente ou verificável, pois “mesmo os membros da menor nação jamais verão a maioria de seus compatriotas, ou encontraram, ou ouviram falar deles, embora na mente de cada um resida a imagem desta comunhão.”²²

A formação da nação brasileira teve, de início, o sentido atrelado ao Estado nacional brasileiro instituído com a Independência e à classe social que a conduzia, os senhores de escravos do sudeste, mais especificamente do Vale do Paraíba. Esses senhores, que faziam parte dos setores dominadores, conceituaram a nação como uma “entidade jurídico-política e criaram um imaginário, simbólico e/ou discursivo *lato sensu*, que estabelecia as fronteiras, genericamente falando, dessa nação.”²³

Até 1807 não existia Brasil - nação com face política, econômica ou cultural. Existia até esse período, precariamente, integração entre regiões. Muitos foram os processos até a Independência; processos nem um pouco voltados à realidade da jovem nação; tudo se baseava nos modelos europeus. Devido a isso, o sentido de ambiguidade moldava a pátria: mesmo após a Independência, existia certa ausência de propósito na identidade nacional.

²⁰ MACHADO DE ASSIS, J. M., 1958, p. 19.

²¹ WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis:UFSC, 1997, p. 13. Estas questões tangenciadas sobre o conceito de nação sempre estiveram, implícita ou explicitamente, presentes na historiografia literária do Brasil. Porém, adotar um critério definitivo do que seja a nação, não é o que se pretende resolver, em absoluto.

²² ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism*. Revised ed. London, 1991, p. 17. Para Benedict Anderson, a nacionalidade é, ao mesmo tempo, o valor político mais universalmente legítimo e mais conceitualmente frágil de nosso tempo. Nação e nacionalismo são na verdade, artefatos culturais. Nação é nada mais que uma comunidade política imaginada, já que a conexão e a interdependência entre seus membros não são necessariamente pertinentes ou verificáveis.

Se essa identidade organizada de Brasil como pátria não estava clara para os grupos locais e para a população em geral, estava na mente dos políticos que comandavam o processo da Independência. Como recurso de aprimoramento, Portugal integrou, em sua burocracia, componentes provenientes das colônias, antecipadamente capacitados na Universidade de Coimbra. Essas pessoas mantiveram traços de continuidade entre a colônia e o novo país, conservando os propósitos portugueses: a monarquia como sinal de integração política e ordem social. Um exemplo desse tipo de política foi José Bonifácio de Andrada e Silva²⁴, um dos principais articuladores da independência do país e da abolição da escravatura no Brasil. Ele, durante o processo de Independência, buscou em suas propostas manter a unidade do país, mas, devido à escravidão, a nação, ao contrário, era fragmentada, pois grande parte dos habitantes continuava fora dos canais de participação política, porque a maioria dessa população era constituída por escravos e/ou analfabetos. A escravidão era um problema que impedia a formação da identidade nacional.

Antes, era do interesse da metrópole manter o Brasil como um povo heterogêneo, sem nacionalidade e sem irmandade. Mas, agora, como poderá haver uma constituição liberal e duradoura em um país continuamente habitado por uma multidão imensa de escravos brutais e inimigos? [...] Sem fim do tráfico e sem a abolição da escravidão nunca o Brasil firmará a sua independência nacional e seguirá e defenderá sua liberal constituição; nunca aperfeiçoará as raças existentes [...].²⁵

O direito natural, dizia José Bonifácio, é eterno. Seus princípios se revelaram lentamente na história. Na realidade, foi até mais longe do que o pensamento liberal, ao colocar o direito à liberdade acima do direito à propriedade, pois a propriedade condicionava-se como bem a todos e não havia bem em ser alguém escravizado. A escravidão, além de impedir o progresso e corromper as pessoas e o país, era um lucro ilusório, um mal que deveria ser podado.

A Igreja Católica, porém, que se confundia com o Estado, encontrava formas para justificar o cativo: sendo os negros seres concebidos pelo pecado, estavam profundamente

²³ WEBER, J. H., 1997, p. 170.

²⁴ SÁ, J. B., 2005, p. 92. José Bonifácio de Andrada e Silva nasceu em Santos (SP), em 1763, e faleceu em Paquetá (RJ), em 1838. Viveu 35 anos fora do Brasil. Sua carreira profissional e política fora trilhada a maior parte na Europa. Em 1823, em representação, encaminhou à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil a questão da escravidão, José Bonifácio defendeu a extinção do comércio de escravos e a abolição gradual do regime escravo. Defendeu ainda as relações entre senhor/escravo, para que fossem mediadas pelo Estado essas relações desiguais, sendo os senhores vigiados para que tratassem os escravos como homens e não como ínfimos animais. Seria então, nesse caso, o poder público que julgaria e puniria os escravos infratores.

²⁵ CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos da história e da política. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 48-9.

mergulhados nesse vale amaldiçoado. A escravidão, então, surgiria como forma de recuperação dessas almas.

Para muitos padres, inclusive para o padre Vieira, o pecado era visto como escravidão, e não a escravidão como pecado. O negro escravo, para se libertar da escravidão e do pecado, deveria obedecer ao senhor como a Deus, assim obedeceria como pessoa livre. Esse argumento moral cristão permaneceu próximo às ideias liberais por longos anos após a Independência, mas foi desbancado por José Bonifácio.

Para ele, a escravidão era um pecado e no que se refere ao cristianismo, ignorou todas as referências bíblicas e patrísticas favoráveis à escravidão. Baseou-se, por fim, no espírito humanitário do Novo Testamento e no ideal de igualdade dos seres humanos, para que, assim, ideias fragmentadas da nação pudessem se unir, formando uma consonância como um todo. O negro deveria ser liberto para poder inserir-se no meio social e fazer parte dessa nacionalidade.

Esses ideais da formação de nação unificada de José Bonifácio foram seguidos por muitos críticos e Silvio Romero²⁶, nos caminhos que traçou na crítica literária, procurou integrar as diversidades brasileiras na construção de uma identidade diferenciada. Buscava a especificidade do brasileiro, a face determinante enquanto componente do povo brasileiro. Dessa forma, o autor entra na questão da formação da nação como um todo e, como pregava José Bonifácio, a razão nacional construir-se-ia somente com a homogeneidade de todas as raças e culturas que aqui ocupavam essa diversificada terra. A nação brasileira seria um todo, não mais uma nação formada por povos heterogêneos, como queria a metrópole. O conceito desse nativismo atravessou duas faces:

[...] na primeira, tinha veleidades etnias e andava à procura de uma raça que nos caracterizasse e, por via de regra, dizia mal das outras. Ora era o português, ora o negro, ora o caboclo. Este predominou. Convencidos mais tarde os nativistas do que havia de artificial nessas tentativas, abandonaram a idéia de raça e apegaram-se à de classes fundadas nas grandes divisões geográficas do país. [...]. Entretanto, o Brasil não é nada disto, porque é mais do que tudo isto. Aqueles são tipos reais, é certo; mas particulares, isolados, e não enchem toda a galeria pátria. Há um espírito geral que os compreende, que os domina; é o espírito popular, subjetivo à nação, que não se pode fabricar, que deve ser espontâneo.²⁷

²⁶ SCHERER, Marta Eymael Garcia; ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. Silvio Romero, um crítico do século XX- **Terra roxa e outras terras**: revistas de estudos literários. V. 16. Set. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol16/TRvol16b.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2009.

Silvio Romero, um crítico do século XX. Silvio Romero nasceu em Lagarto, SE, no ano de 1851, e faleceu em Rio de Janeiro, no ano de 1914. Em seus estudos, defendeu e interpretou a constituição da sociedade brasileira à luz da mistura étnica, do ambiente e da troca de experiência. Para o crítico, a nação era mestiça, pois nela todas as etnias tinham seu lugar de forma conjugada. A partir de então, a figura do mestiço ganha espaço central nos estudos que procuravam o sentido da nacionalidade.

²⁷ ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 148.

A formação de identidade nacional fica como um arranjo no processo de miscigenação: o negro, o português, o índio e o meio físico – o acordo que eleva a uma nação diferenciada. Diferenciada pelas vozes e pelas faces que, ao longo do percurso da constituição brasileira, foi-se caldeando o sangue e as culturas, como intuito de construir uma só identidade, um só ensejo nacional.

A diferenciação nacional se constrói aí; não é a busca de um nativismo ou de uma raça que a caracterize, mas a fusão de um todo de forma conjugada: a nação como um ente miscigenado, de sangue e alma caldeados, pois todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, na alma e nas ideias. A miscigenação, conforme Silvio Romero, foi o agente principal para enaltecer e caracterizar esse processo de diferenciação dos índices de nacionalidade. Daí pode-se afirmar que “essa massa de mulatos e caboclos, lusitanizados pela língua portuguesa que falavam, pela visão do mundo, foram plasmando a etnia brasileira e promovendo, simultaneamente, sua integração, na forma de um Estado-Nação.”²⁸

A miscigenação, como dado de realidade histórica, buscou conjugar uma nação ampla, sem fragmentações. Todos compõem esse meio e fazem parte da construção da história desse ente miscigenado, principalmente o negro, que foi o fator determinante para essa nacionalização.

Para tanto, o povo brasileiro é um povo mestiço na carne e no espírito. Nela é feito e continua se fazendo, construindo-se como uma nova civilização mestiça e tropical, capaz de incorporar mais humanidade e generosidade por estar sempre aberto à convivência com todas as raças e culturas. Enfim, todos representam a face de uma nação uníssona e diferente por essa miscigenação.

1.2 DA ESCRAVIDÃO À SOCIEDADE: A FACE POLIFACETADA DO NEGRO E DO MISCIGENADO.

Trazido da África, despido, em navios negreiros imundos, o negro foi desenraizado de seu meio social e familiar. Não teve no Brasil a proteção de ninguém. Foi um pária social, ser animalizado para o qual nenhum gesto foi esboçado em seu favor. Na América, ou melhor, na colônia, o que o esperava era, enfim, a escravidão, reduzida no seu

²⁸ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 448.

pior caráter²⁹: a expressão desse homem como simples instrumento irracional de trabalho. Nada mais se exigia ou se pediria a esse ser senão a força bruta, caminhos que o conduziram à coisificação, e o senhor disponibilizava dele como melhor lhe aprouvesse.

Conforme Gilberto Freyre, as colônias inglesas importavam os escravos da África para fins inteiramente agrícolas, preferindo, para exercer essa atividade de energia brutal, negros resistentes, fortes e baratos. Vieram também da África negras donas-de-casa para aqueles colonos sem mulheres brancas; negros entendidos na criação de gado e na indústria pastoril; negrinhos, que conquistando o afeto de seus senhores, tornavam-se escravos domésticos.³⁰

A escravidão desempenhava papel fundamental na economia e na vida social da colônia, já que basicamente tudo se apoiava no trabalho servil. Contudo, tanto no campo quanto na cidade, no negócio ou em casa, o escravo era onipresente, pois os senhores dependiam e se orgulhavam do número de escravos que possuíam.

[...] Ao tratar da economia da colônia, já vimos que praticamente todo o trabalho é entre nós é servil. Mas, é preciso distinguir nessas funções da escravidão dois setores que têm caracteres e, sobretudo, consequências distintas: o das atividades propriamente produtivas e as do serviço doméstico. [...] Não só ele é numericamente volumoso, pois intervém, a par das legítimas necessidades do serviço doméstico, a vaidade dos senhores que se alimenta com números avultados de servos.³¹

A servidão, então, seguindo os caracteres produtivos e do serviço doméstico, permaneceu por longo tempo. Praticando o negro as atividades manuais, mecânicas e servis, o conceito para quem executasse tal trabalho era de desconsideração por todos aqueles que fossem livres, principalmente os brancos.

Fruto da escravidão, a discriminação surge e a inferiorização da origem negra subjaz com maior força. O negro, por tal condição de escravo, de animal, de coisa, foi, enfim, alvo de superstições e julgamentos que rebaixavam sua “raça” pela capacidade mental. Como se já não bastassem as classificações pejorativas, também denegriram sua moral como mau elemento, corruptor das casas patriarcais: “há decerto, e abundam os documentos que nos mostram no negro um tipo antropológicamente inferior, não raro próximo do antropóide, e

²⁹ ALMEIDA, Miguel Vale de. “**Crioulização e fantasmagoria**”. Lisboa: Oeiras, 2004, p. 02-03. Conforme Miguel Vale de Almeida, foi devido à resistência jesuíta à escravidão indígena que se iniciou a importação de escravos africanos para o Brasil.

³⁰ FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala** - Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006, p.389.

³¹ PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo - colônia**. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 278.

bem pouco digno do nome de homem.”³² Esse en selvajamento do negro era o objetivo para justificar o tráfico escravo, que se intensificava devido às plantações latifundiárias.

Outra característica da escravidão no novo mundo foram as diferenças “raciais” entre senhores e escravos: como os escravos constituíam um grupo social distinto, os estereótipos negativos podiam ser associados a sua aparência física.[...] para eles (os portugueses), os africanos eram um povo de hábitos estranhos, supersticiosos, imoral, bárbaro e pagão.³³

Foi com esse estigma de corruptor, de nódoa negra e réptil venenoso que rotularam o negro em todo o período da escravidão com “caracteres somáticos e monstruosidades físicas, a sua animalização.”³⁴ Cabe lembrar, todavia, que o mau elemento não serviu à raça negra, mas àquela raça que fora reduzida ao cativeiro, pois a escravidão, como foi praticada na colônia, esterilizou o negro, amputando a maior parte de suas qualidades. É devido a essa redução injusta que, sempre ao ser analisada a influência do negro à vida do brasileiro, prevalece a ação do escravo, ao invés da ação do negro em si. Reforçando essa ideia, Miriam Garcia Mendes afirma que o comportamento do escravo encarado pela sociedade e pelo senhor como corruptor foi consequência da existência da instituição absurda que denegriu o escravo. Portanto, o mau comportamento não pode ser considerado um fator genético, mas adquirido pela submissão do cativeiro.

Ao lado da monocultura, foi a força que mais afetou a nossa plástica social. Parece às vezes influência de raça o que é influência pura e simples do escravo: do sistema social da escravidão. [...] O negro nos aparece no Brasil, através de toda nossa vida colonial e da nossa primeira fase da vida independente deformado pela escravidão. Pela escravidão e pela monocultura de que foi o instrumento, o ponto de apoio firme, ao contrário do índio, sempre movediço.³⁵

Durante todo o período escravocrata, não só o homem escravo sofria discriminações por sua origem, raça ou cor. As mulheres escravas, principalmente aquelas que trabalhavam na casa grande, eram submetidas a várias situações constrangedoras, sofrendo como objetos sexuais desses senhores. Desses abusos que as escravas sofriam no espaço doméstico resultou a mistura de raças: a miscigenação. O mulato, pelo amálgama de sangue, portava, conforme denominações sociais, caracteres da mula, ou seja, a degenerescência em relação à união de dois seres humanos vistos como diferentes.

³² FREYRE, G., 2006, p.397.

³³ COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. São Paulo: UNESP, 1999, p. 273.

³⁴ PINTO, Alberto Oliveira. **O discurso da raça em Angola**: um obstáculo à construção da democracia? “A formação do anticolonialismo em Angola”, *Liberdade*. Revista de cultura e contra cultura. Anais científicos da Universidade Independente, Nova Série, nº 7, Lisboa: Estúdios Cor, 2004, p. 4.

Segundo Robert Young, a mistura de sangue (de raças) deu-se devido à atração sexual do branco pela negra ou mulata. Para Gobineau, a inteira responsabilidade pela mistura do sangue foi da raça branca, pois os descendentes “se mostravam propensos a se sentir sexualmente atraídos pelas outras raças (amarelas, morenas, negras).”³⁶

E assim, servindo principalmente como objeto sexual e reprodutor dos brancos e senhores, a mulher escrava, por vezes miscigenada como ser pecador e desgraçado, por causar deveras a miscigenação, ocupava o último escalão na hierarquia patriarcal. Dessa forma, a mulher negra, no período colonial era considerada,

[...] um ser imundo, fraco e doente organicamente pelas regras periódicas e pela prenhez [...] farrapo depois do uso, mísera, objecta depois de reinar sobre a paixão sexual humana.[...]. E assim tal que o exemplifica drasticamente Antônio Enes a mulher africana, essa megera hedionda se tornaria, durante o século XIX, o emblema da sexualidade mais lasciva, promíscua e voraz.³⁷

Como a “raça” branca sentia-se superior diante das outras, definiam a “raça” negra na mais insignificante caracterização, genitora de uma prole indesejável e herdeira de características subestimáveis. Esse olhar quanto à origem negra levou, por vezes, a sociedade a imbuir-se da ideia de que “as raças humanas, enquanto espécies diversas, deveriam ver na hibridação um fenômeno a ser evitado.”³⁸ Devido a essa discriminação, a maioria da população negra permaneceu numa posição subalterna, sem nenhuma chance de ascender socialmente. As possibilidades de mobilidade social foram limitadas aos negros e, sempre que competiram com os brancos, foram injustiçados.

Nem mesmo a independência do Brasil modificou o enraizamento dessa cultura de inferioridade do negro, do mulato e de supremacia dos brancos. Havia uma desigualdade racial e social profunda de modo a fixar uma crença incomensurável de que “os senhores nasciam para serem senhores e os escravos para serem escravos.”³⁹ Mesmo independentes, a escravidão permanecia fervilhante nas entranhas dessa nova nação. José Bonifácio, como já foi mencionado, enfatizou que, sem o fim do tráfico e sem a abolição da escravidão, o Brasil nunca firmaria sua independência nacional, nem mesmo defenderia sua constituição, pois “a

³⁵ FREYRE, G., 2006, p. 397.

³⁶ YOUNG, Robert J. C. **Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 131.

³⁷ BARBEITOS, Arlindo. **Oliveira Martins, Eça de Queirós, a raça e o homem negro**. In: ACTAS da III Reunião Internacional da história da África. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do Instituto da Investigação Científica Tropical, 2002, p. 605-606.

³⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 57.

³⁹ COSTA, E. V. da, 1999, p. 239.

escravidão era o cancro que roía as entranhas do Brasil, o veneno que inviabilizava a nacionalidade”.⁴⁰

Quando surgiram ideias abolicionistas na Europa, países europeus já expandindo o trabalho e o comércio livre, começaram a criticar o sistema colonial tradicional do Brasil, agora uma nova nação. A escravidão, aos olhos europeus, era considerada imoral e antieconômica, e, portanto, condenavam-na. A elite brasileira, porém, formada pelos grandes proprietários e comerciantes, interessava-se ainda em manter as estruturas tradicionais. Escolheu cuidadosamente os aspectos de uma teoria liberal conservadora que se adequasse à realidade e aos seus interesses: a continuidade da escravidão.

As estratégias desses aristocratas, todavia, não saíram conforme o desejado. Em 1831⁴¹, a diplomacia britânica forçou a aprovação de uma lei abolindo o tráfico negreiro. Desde então, a escravidão foi-se extinguindo, pois o parlamento foi gradualmente aprovando leis. Em 1871, todas as crianças nascidas de mães escravas foram declaradas livres, e em 1885, a liberdade foi garantida a todos os escravos com idade superior a sessenta e cinco anos.

A partir da aprovação das legislações, o movimento abolicionista foi-se intensificando nas áreas cafeeiras. Grande número de escravos fugiu das fazendas, tornando a escravidão uma instituição desmoralizada. Como lembra Emília Viotti da Costa, “por volta dos anos de 1880, a abolição estava iminente”, mas somente no ano de 1888 deram liberdade aos cativos.⁴²

Apesar da carta de alforria, os negros eram naturalmente segregados em um sistema social, com ínfimas oportunidades econômicas, fazendo com que permanecessem numa posição dependente, sem qualquer oportunidade de se elevarem na escala social. Essa mobilidade social não era alcançada por meio da concorrência direta no mercado, mas através de um preceito de patronagem, no qual a palavra definitiva pertencia à elite branca; a questão de raça tornou-se, então, fator classificatório das classes sociais.

A sociedade do século XIX desenvolvia-se em meio a conceitos hierárquicos de organização social. Havia hierarquias e, junto a essas, estavam injustiças sociais e raciais: no topo ficavam os homens e as mulheres livres brancos de classe alta (europeus); em seguida, os homens e as mulheres livres brancos de classe média; logo, na classe da escravidão, estavam os homens e as mulheres mulatos livres, ainda mulheres e homens negros libertos. No último

⁴⁰ CARVALHO, J. M. de, 1998, p. 49.

⁴¹ COSTA, E. V. da. op. cit., p. 243. Quando forçada, em 1831, pela diplomacia britânica a aprovar uma lei abolindo o tráfico, a elite passou a contrabandear escravos durante os vinte anos seguintes para satisfazer a demanda de trabalho criada pela expansão das plantações de café no sul do país. Para a elite, a escravidão não podia ser abolida porque a economia brasileira dependia do trabalho escravo.

escalão, encontravam-se homens negros e escravos e, no grau ínfimo, as mulheres negras e escravas. Estabelecia-se, dentro dessa diferença, a hierarquia racial sobre a social, em que no topo ficavam aqueles de pele branca, considerados civilizados, e, na base, os de pele negra, vistos como seres animalizados, desprovidos dessa civilidade. Para R.Young,

a hierarquia ortodoxa dos gêneros é confirmada e reafirmada no nível da raça, a qual por sua vez feminiza homens e mulheres igualmente nas raças negras e amarelas. Ao que parece, todas as hierarquias, juntamente com seus valores culturais, podem ser assimiladas, contando que o homem branco permaneça no topo.⁴³

A escravidão enfim acabara – fora abolida, mas as características hierárquicas e autoritárias da sociedade permaneceram. O negro libertou-se, foi para o convívio social, mas continuou com as condições desabonadoras e preconceituosas do cativo.

Muitos escritores, porém, com olhos argutos, fizeram emergir essa triste realidade. Autores dramáticos, em suas peças, levaram para o palco a representação da face moral brasileira, as injustiças sociais da época, tendo como pano de fundo o tema escravidão.

Reforçando o já dito, até aproximadamente a metade do século XIX, o escravo brasileiro, principalmente o de eito, apresentava-se em aspecto deplorável devido à condição miserável de vida a que era submetido. Analfabeto, ignorante, rude, boçal, muitas vezes portador das piores doenças que a miséria e a falta de higiene podem provocar, esses negros eram criados assim exatamente para justificarem a repulsa que causavam em seus senhores; enfim, para encobrir o fato de serem eles próprios os responsáveis por todo aquele quadro de exploração.

Esse tipo de escravo, todavia, mal aparecia nas cenas teatrais. Quando aparecia, era somente como figurante e quase sempre sofrendo os maus tratos do senhor. Dessa forma, Martins Pena focalizou o negro, ao registrar os costumes e conceitos brasileiros em suas comédias. Mesmo contemplando o riso para registrar a sua época, em peças que se apresentavam com grande vivacidade nas situações, o autor não deixou de mostrar o panorama triste da escravidão. Em *Os dous ou o inglês maquinista*, publicada em 1845, seguindo a linha crítica, ele revela as mazelas da sociedade de seu tempo: os maus tratos aos escravizados e o tráfico ilegal de escravos. Nessa peça, o comediógrafo evidenciava sua posição contrária à política escravagista. Martins Pena não só tocava na ferida como também trazia à cena as agressões físicas que sofriam os escravos. É, enfim, por meio dessas agressões

⁴² COSTA, E. V. da. op. cit., p. 245.

⁴³ YOUNG, R. J. C., 2005, p. 135.

que deixa registrada a hierarquia social, pois só recebiam esse trato os situados na parte ainda mais inferior da base da pirâmide social.

O autor, longe de atenuar a realidade, lança mão de imagens e falas em sua comédia que se aproximam das mazelas colocadas em cenas por outros autores da época, como Paulo Eiró, em *Sangue Limpo*, como será discutido mais adiante. Também não deixa passar em branco e mostra a presença do tráfico negreiro que ainda acontecia, mesmo sendo legalmente proibido. Quando aborda esse assunto, Martins Pena pretende atingir a sociedade e a política desse período, trazendo à cena representantes da elite carioca cujo comportamento se resumia a falcatruas, artimanhas e permissividade quanto ao tráfico ilegal de carnes humanas - a escravidão.

Na representação teatral, o tema da escravidão não se diferenciava da realidade vivida. A burguesia, que incorporava o teatro como hábito social, resistia ao espetáculo em que não se via retratada. Paradoxalmente, onde o discurso dominante assumisse a defesa do povo, a presença no palco do homem comum com seus problemas, como na comédia, não era aceita pacificamente. As resistências manifestavam-se sob forma de vaias. Temas que trouxessem à tona os problemas sociais não atraíam a burguesia.

Sendo assim, o que era essencial e importante não poderia ser cômico. O domínio do cômico se restringia aos vícios dos indivíduos e da sociedade. Só o tom sério poderia ser usado para exprimir a verdade primordial sobre o mundo; o riso era atribuído aos gêneros menores, àqueles indivíduos isolados.

Com relação às representações dramáticas e às relações do teatro, lembrava Machado de Assis que,

[...] em face do teatro o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz, que as massas colhem por meio da iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática.⁴⁴

Sobre a semelhança entre as representações teatrais e a realidade social, para o autor acima citado, a realidade não era reproduzida tal qual se apresentava. Mesmo o teatro sendo cópia da vida real, isso não significava que essa realidade reproduzida pelo autor dramático fosse cópia fiel da mesma. O dramaturgo, nesse processo, selecionava elementos que julgava convenientes.

De qualquer modo, a sociedade brasileira assistia a representação de suas ações e atitudes nos palcos. Era por meio do teatro que muitas críticas e questionamentos sobre a

⁴⁴ FARIA, J. R., 2001, p. 492.

sociedade da época eram colocados em cena. Um aspecto observado é a escravidão, a forma como era praticada, as injustiças e malefícios que causava. É então por meio de peças como *Os dous ou o inglês maquinista*, como as outras que serão analisadas mais adiante - *O Demônio Familiar*, *Sangue Limpo*, *Gonzaga ou a Revolução de Minas* - que o tema da escravidão era tratado, porém com olhares diferentes.

Essas peças podem ser lidas como registros de como os autores Martins Pena, Paulo Eiró, José de Alencar e Castro Alves elaboraram a representação de seu tempo, buscando trazer à cena uma prática que, apesar de abolida legalmente, permanecia viva, corroendo o social. Enfim, a sociedade foi colocada em cena e o pano de fundo foi a desigualdade social, em alguns casos até a denúncia da corrupção, a exploração daqueles que com face sofrida representaram o estatuto da escravidão.

2 O DRAMA E A COMÉDIA - GÊNEROS REPRESENTATIVOS DA NAÇÃO

“[...] Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época.”
Silvio Romero.

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, sendo essa espontaneidade ou facilidade quase inconsciente e orgânica o maior elogio de seu talento, escreveu o crítico Silvio Romero.⁴⁵ É possível estender essa facilidade ao autor de teatro por trazer à cena a representação social ao público. Por meio dos gêneros teatrais apresenta a realidade e, do drama ao riso, da tragédia à comédia, a vida é encenada nos palcos.

O drama tem sua origem na Grécia no século VI a. C. Pressupondo conflito, o drama caracteriza-se pelo confronto de vontades, ideias, ações, pontos de vista. Para tanto, onde não há conflito, não há drama. Nessa vertente, tendo como elemento propulsor da narrativa o conflito, o drama, para Aristóteles é a imitação da ação, uma ação completa “tendo começo, meio e fim e uma certa grandeza ideal”⁴⁶; o teatro, então, como representante da ação, encaixa-se nesse conceito, sendo a ação dramática um conflito, em geral, de vontades conscientes que caminhavam determinadamente em busca dos objetivos traçados: mostrar a realidade ali representada.

Conforme Angélica Soares, a palavra drama pode ser empregada de três formas: primeiramente para designar o gênero dramático em geral, logo, como sinônimo da peça teatral e, por fim, como uma forma dramática específica que resulta na fusão da tragédia e da comédia.

Nessa terceira acepção, o drama surge no século XVIII como criação do dramaturgo francês Nivelles de La Chaussée, designado como comédia lacrimante, acompanhado do drama burguês de Diderot, “que substituiu os personagens da história greco-romana por cidadãos burgueses de seu tempo, localizados em seu espaço próprio e em condições específicas de sua classe social.”⁴⁷

Todavia, com a ascensão do Romantismo, que se caracterizava pela oposição às regras clássicas de produção literária, Victor Hugo, em seu famoso prefácio de *Cromwell* (1827), propõe a mistura dos gêneros de forma a apresentar o drama romântico como

⁴⁵ ROMERO, S. 1960, p. 94-95.

⁴⁶ PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988, p. 6.

⁴⁷ SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Série Princípios, 1989, p. 63.

resultado da fusão entre o sublime e o grotesco, o terrível e a bufonaria, a tragédia e a comédia.

O drama romântico caracteriza-se como uma forma teatral que nasceu em oposição à tragédia, pois dispensa as unidades de tempo e espaço, busca misturar elementos da tragédia e da comédia, desobedecendo às unidades de tom, alargando a ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e da multiplicação das personagens. Em sua essência, o drama romântico não busca seus temas na Antiguidade Clássica, mas no passado nacional, apresentando painéis históricos, movimentos da sociedade, pois, ao lado de reis e rainhas, o povo também aparecia, não apenas como figurante, mas, por vezes, como heróis da peça. Também convém lembrar que outro tema forte a se destacar no drama romântico, além do passado nacional, é a paixão amorosa de caráter avassalador. Essa paixão impelia o protagonista para o confronto com a sociedade, seus códigos morais e suas leis, gerando um forte impacto sobre o público. Além disso, o adultério, o incesto, o suicídio, a bastardia, o assassinato, ao lado da traição, do ciúme, do amor insensato, da ambição desesperada, eram os sentimentos que alimentavam a maioria das peças no período romântico.

Essa revolução teve em Shakespeare o seu modelo e muitos foram seus seguidores. Victor Hugo e Alexandre Dumas inspiraram-se no escritor inglês para escrever seus dramas históricos. Em *Cromwell*, de Victor Hugo, sublinhou-se a importância de Shakespeare para a ascensão desse gênero. Não só os escritores franceses o adotaram, mas também os escritores alemães Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Lenz e Schlegel, que abriram o caminho para a vitória do drama romântico nos demais países europeus.

Essa é a essência do drama romântico, forma teatral que deve ser percebida como superação das dicotomias e normas apregoadas pela poética clássica, pois, afinal, como afirmou Victor Hugo, “se tudo o que está na natureza está na arte, então não é possível separar o sublime do grotesco; ao contrário, é preciso combiná-los, uma vez que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação.”⁴⁸

Esse gênero, porém, encontrou dificuldades para fixar sua dignidade nacional no palco cênico. Foi com a peça de Gonçalves de Magalhães, *Antônio José ou O Poeta da Inquisição*, representada em 13 de março de 1838 pela Companhia de João Caetano, que se iniciou uma revolução na dramaturgia nacional brasileira. Magalhães “abriu o caminho que convém ser trilhado pelos talentos que prezam a glória e o resplendor das artes”⁴⁹, salientou

⁴⁸ GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de, 2006, p. 117-118.

⁴⁹ HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil**. Sob Dom Pedro II. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1979, p. 27.

um redator da seção *Revista Dramática do Jornal do Comércio*, em 23 de novembro de 1838. E assim se cumpriu, pois muitos poetas e romancistas foram atraídos aos palcos nacionais, dentre eles Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, Agrário de Meneses e Machado de Assis.

De acordo com Jacó Guinsburg, foi com Gonçalves Dias que o drama romântico surgiu no cenário teatral brasileiro. Entre os anos 1843 e 1850, Gonçalves Dias escreve *Beatriz Cenci*, *Patkull*, *Leonor de Mendonça e Boabdil*. Esses são dramas de amor, ciúme, ódio, no qual o poeta mostra que conhecia Shakespeare e as formulações teóricas de Victor Hugo. Nesse período, é comum aparecer o tema da escravidão como o que será visto em alguns dramas nessa pesquisa.

Os escritores que trataram desse tema foram: José de Alencar, com *Mãe* (1860), Carlos Antônio Cordeiro, com *O Escravo Fiel* (1859), Rodrigo Otávio de Oliveira Meneses, com *Haabás* (1861). Também não se distanciando do estigma da escravidão, os dramas históricos nacionais de Agrário de Meneses, com *Calabar* (1856), José de Alencar, com *O Jesuíta* (1860), Paulo Eiró, com *Sangue Limpo* (1861) e Castro Alves, com *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867) oferecem certa unidade temática quando apresentam a luta pela liberdade e independência da nação aliados ao ideal abolicionista, o fim da escravidão.

Não só o drama romântico, porém, foi contemplado nos palcos nacionais como representativos da realidade. Com uma vertente dramática diferenciada, mas também verossímil, emergiu a comédia. Enfatizada por Aristóteles como gênero advindo de cortejo e dos cantos fálicos entoados em honra ao Deus da fertilidade e do vinho, Dionísio, a comédia já se definia como um gênero que tinha como tema assuntos “*de la vida cotidiana y los desarrollaban de modo bufo*”⁵⁰. A comédia originou-se no século VI a.C entre os dóricos, na Sicília. Designada do grego *Kômos*, essa forma dramática, conforme Aristóteles, volta-se para os homens de mais fraca psique, através da mimesis daqueles vícios que, não causando sofrimento, caem no ridículo e provocam riso. A comicidade, dessa vez, constitui-se de um defeito e de uma feiúra sem dor nem destruição. Um exemplo é a máscara cômica, feia, mas sem expressão de dor. Esses elementos que integram a definição da comédia enfatizam-na como um gênero que se determina por oposição às características da tragédia, enquanto imitação dos homens superiores.

⁵⁰ MACGOWAN, Kenneth; MELNITZ, William. **Las edades de oro del teatro**. México: *Coleccion Popular*, 1992, p. 13.

A mímese tem como objeto os homens em ação, considerados distintamente conforme o seu caráter; necessariamente, a mímese será de homens melhores, piores ou iguais aos comuns. Somente as representações que exigem a transformação ética do objeto-modelo, para melhor ou pior, dão origem a gêneros poéticos reconhecidos, como tragédia e a comédia: mímese, cujo objeto de imitação são os homens iguais a nós, não engendra nenhum gênero na *Poética* e não recebe nenhum desenvolvimento.⁵¹

Durante muito tempo essa concepção aristotélica permaneceu na dramaturgia. De acordo com Aristóteles, discípulo de Platão, a comédia e a tragédia fazem parte das artes miméticas, ou seja, das artes que têm por objeto a imitação das ações humanas. Aristóteles enaltece a mimesis, compreendendo o ato de imitar com algo inato e prazeroso. Segundo o autor da *Poética*⁵², as representações artísticas oferecem uma satisfação comparável a que objetos reais podem dar e são valorizadas em função de sua aproximação real. Nessa vertente, a arte passa a ter com ele uma concepção estética, não significando mais imitação do mundo exterior, mas fornecendo possível interpretação do mundo real por meio de ações, palavras, pensamentos e experiências existenciais imaginárias. Distanciada da perfeição, da santidade e da verdade primigênia, a mímese afirma-se com a representação do que poderia ser. O critério do verossímil torna-se para Aristóteles o princípio do que assegura a autonomia da arte mimética.

Partindo desse conceito, Aristóteles afirma que, como a imitação se aplica às ações dos homens e estes não podem ser senão melhores ou piores, mas iguais a nós; reconhece somente a comédia, a tragédia e a epopeia como gêneros miméticos capazes de implicar na transformação do caráter do homem comum. Ou seja, teriam caráter elevado os personagens representantes da tragédia e da epopeia e, o contrário desses, seriam os personagens inferiores representantes da comédia.

Embora considerada em todo seu percurso de construção como a representante da imitação de homens inferiores, a comédia foi o chão e a raiz do teatro brasileiro: o gênero cômico é o de mais longa e densa história nos palcos brasileiros.

A história da comédia brasileira como dramaturgia data no século XIX. Empenhada de representação da vida cotidiana, a comédia busca contemplar as classes menos favorecidas e as inabilidades burguesas. Todavia, mesmo ocupando um lugar em desvantagem, os autores desse período procuraram trazer ao público aquele gênero menor que falasse abertamente sobre as mazelas e os defeitos da sociedade humana. A comédia

⁵¹ COSTA. Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992, p. 48.

⁵² Dos teóricos conhecidos, Aristóteles é o primeiro a discutir as manifestações da poesia lírica, épica e dramática nos aspectos que marcam o conceito de personagem e sua função na literatura.

continuou o seu próprio caminho, espelhando, de forma mais descontraída, os problemas da vida nacional.

Entretanto na comédia, que devia representar os costumes, a cena doméstica, era fácil colocar porque de forma divertida - o verdadeiro drama nacional para essa ideologia da afirmação do “eu”. E mais: nela o drama nacional podia aparecer redimido por um sentido positivo, que é o sentido próprio da ação da comédia, da aceitação do herói, via casamento.⁵³

Aludindo à criação de uma dramaturgia nacional representativa da realidade social, o mérito coube, entretanto à comédia de costumes. Nascida ao lado do drama, dele logo se separou, tomando seu próprio caminho, sobressaindo-se, ao longo do tempo, dois veios inesgotáveis da linha da comédia: Aristófanes e Molière. Dessa corrente, nasceram seguidores brilhantes, como Martins Pena, ganhando ele destaque como um dos fundadores da comédia de costumes.

Segundo Sábato Magaldi, Martins Pena buscou inspiração em Molière e Aristófanes para construir suas peças. De Aristófanes, ele guardou a sátira mordaz aos temas que aludiam às instituições e seus representantes. Em Molière, inspirou-se “para pintar os vários tipos de sua galeria”⁵⁴. Seguindo essa linha, levou para o palco a língua do povo, permitindo que o brasileiro visse nele sua própria imagem.

Com Martins Pena, a comédia de costumes ganhou a face da cor local, seguindo a linha crítica dos costumes da época. O seu teatro revelava especulações, subornos, politicagem, mau funcionamento das instituições civis e religiosas e, principalmente, o tráfico ilegal de escravos. A primeira comédia escrita pelo autor foi *O Juiz de Paz na Roça*, apresentada em 1838 pela companhia do ator de João Caetano. Foi a partir de então que a sociedade brasileira passou a ser representada nos palcos e a fisionomia moral de toda essa época registrou-se na história.

Na linha da comédia de costumes traçada por Martins Pena, outros nomes que merecem destaque são: Joaquim Manuel de Macedo, Artur Azevedo e França Júnior.

Joaquim Manuel de Macedo, o mais popular romancista de sua época, passou sem muita convicção por todos os gêneros teatrais disponíveis no momento. Conforme afirma Décio de Almeida Prado, porém, o campo em que se achava mais à vontade era o da comédia. As suas fronteiras estavam em parte na farsa de Martins Pena, com seu jogo de disfarces e quiproquós e, de outra, nas peças realistas de José de Alencar, que discutiam a vaidade dos casamentos, os adultérios, as prostituições elegantes e as relações sociais estabelecidas entre a

⁵³ AGUIAR, F., 1984, p. 16.

média e a grande burguesia. Cabe lembrar que Macedo não explorou o tema escravidão em sua dramaturgia, ao contrário de França Júnior e Artur Azevedo, que se apresentavam ligados ao ideal abolicionista.

A contribuição de Artur Azevedo à causa abolicionista foi bastante elucidativa. A sua tomada de atitude frente ao cativo, sem fuga, refletia a dos intelectuais e mesmo dos políticos, pois já havia uma consonância sobre a implicação econômica do problema, além das implicações de caráter moral e social do país, pois não se suportava mais o trabalho escravo.

Não diferente foi França Júnior, que também criticava e condenava o cativo em suas comédias. Fez da mediocridade e do oportunismo o eixo fundamental na apresentação das relações interpessoais da sociedade fluminense, utilizando nas tramas a promoção de recursos cênicos entremeados de divertidos comentários, com pequenos diálogos que induziam sempre ao riso e à zombaria.

Muitas foram as formas que os autores brasileiros buscaram para trazer à cena a face verdadeira da nação. Cada um, ao seu modo, procurou revelar à sociedade de sua época os fatos do cotidiano, assinalando com chave cômica a realidade vivida, o contexto social e, conseqüentemente, ali representados, tocados e levados ao público, por meio das vozes das personagens. A comédia pintou e registrou nos quadros da história os hábitos e costumes da sociedade fluminense da época, a verdadeira fisionomia da vida brasileira do século XIX: as mazelas e os problemas nacionais que se revelavam no desenlace da trama.

2.1 A PERSONAGEM NA TRAMA TEATRAL

Pensar na história do teatro brasileiro sem a participação da personagem seria quase impossível; como um livro sem narrativa, uma música sem ritmo, um quadro sem pintura, enfim, um mundo sem ar – assim seria o teatro sem ela. Em toda arte literária, principalmente a que narra ou representa um estado ou uma estória, a personagem realmente constitui a ficção. No teatro, não só constitui a ficção como também funda onticamente o próprio espetáculo. Ela compõe praticamente a totalidade da obra.

A propósito das vozes que falam em cena, Décio de Almeida Prado lembra que as personagens manifestam-se diretamente através do diálogo. São as personagens que absorvem as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se fonte delas. Desse modo, então,

⁵⁴ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999, p. 46.

engendram-se no discurso e trazem à cena imagens históricas, como fatos da própria realidade, ou seja, as peças teatrais, por meio das falas e ações das personagens, tessem histórias, além de mostrar as *personas* e o contexto social da época, fazendo, enfim, parecer verdadeiro o verossímil. É dentro desse contexto que, na leitura das obras, considera-se a personagem como um elemento significativo para examinar o seu tempo.

Para Antônio Candido, a personagem é um ser fictício, uma expressão que se caracteriza como paradoxo. Uma criação que repousa sobre esse paradoxo eleva a verossimilhança a depender dessa possibilidade de um ser fictício, ou seja, algo sendo de uma criação fantasiosa que comunica a impressão da mais legítima verdade existencial.⁵⁵

Não diferentemente, Beth Brait enfatiza que personagem é um ente composto pelo escritor “a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja unidade e natureza só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.”⁵⁶ Uma verdade que estabelece certa relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem. É importante ressaltar, porém, que há diferenças e afinidades essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que essas diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança, expressão de Aristóteles.

O verossímil é o critério que deve nortear a escolha dos argumentos para a composição mimética; um argumento impossível que convença é melhor do que um possível que não convença; o próprio irracional, utilizado com aparência razoável de racional, torna-se aceitável.⁵⁷

Afirmou-se que o teatro é ação, e, como parte indissolúvel, a personagem é um determinante dessa ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. No que toca a exclusividade da ação, Aristóteles afirma que ação supõe personagens agentes, ou seja, como a imitação se aplica a ação, é absolutamente necessário que essas personagens sejam tais pelo caráter e pelo pensamento, pois é segundo essas diferenças entre caráter e pensamento que se fala da natureza de seus atos.

Aristóteles, quando fala desses atos em *Poética*, supõe pela primeira vez, em *ethos* e *dianóia*, respectivamente, o caráter e o pensamento, a característica ética das personagens, representantes dos homens em ação. Para o autor, os caracteres que as compõem devem ser: bons, convenientes, semelhantes, coerentes e necessários. Quando fala em caracteres bons, Aristóteles quer enfatizar que eles devem ser bem construídos, solidamente

⁵⁵ PRADO, Décio Almeida. **A personagem no teatro**. In: CANDIDO, Antônio. (Org.). *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva S.A, 1981, p.55.

⁵⁶ BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993, p. 31.

⁵⁷ COSTA. Ligia. M. da, 1992, p. 52.

adequados ao fim da ação. Que devem, enfim, ter um bom arcabouço, um bom esqueleto, direção de pensamento e discurso, *dianóia*, pelo qual dirão e deixarão evidente aquilo que aspiram fazer e farão de acordo com seu caráter, *ethos*.

A personagem que tem claro o seu *ethos* terá também uma boa *dianóia* e será bom. Para tanto, isto não significa que a personagem deva ser monolítica, de uma única vontade ou sentimento, mas, sim, ciente das circunstâncias em que se encontra, conhecedora das consequências que lhe advirão por suas escolhas. Diante disso, pesa, raciocina e também sofre os impulsos de seus sentimentos, de suas emoções, após declarar, por meio do discurso, o que almeja fazer: criar sua ação e, dessa, a reação. Esses caracteres indispensáveis na criação da personagem, conforme Aristóteles, devem ser verossímeis, reflexos da pessoa humana, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto - não devem ser cópia fiel da realidade, mas precisam ter estrutura coerente, pois é preferível escolher o impossível crível do que o possível incrível.

Convém ressaltar que, até meados do século XVIII, os estudos empreendidos por Aristóteles quanto à sua concepção de personagem vigoraram. A partir de então, o conceito de *mímesis* foi reconsiderado.

Na segunda metade do século XVIII e praticamente todo século XIX, a concepção de *mímesis* herdada de Aristóteles e Horácio entrou em declínio. Essa concepção de imitação da realidade em relação à personagem dá lugar a uma visão psicologizante, de modo a entender a personagem agora como a representação do universo psicológico de seu criador. Essa mudança de perspectiva se dá por uma série de mudanças que cercaram o final do século XVIII e o século XIX. É nesse período que o sistema de valores da estética clássica inicia seu declínio, perdendo sua homogeneidade, e o romance começa a desenvolver-se e a modificar-se.

Com o apogeu da narrativa romanesca não se descartou a prioridade da função da personagem. Contando com as circunstâncias sociais e psicológicas que cercaram os artistas, a personagem não mais foi vista como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. Quanto à visão da formação da personagem em projeção e ao fato de *drama*, em grego, significar, etimologicamente, *ação*, lembra A. Candido:

[...] se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, [...] à espera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato [...]. Do mesmo modo, o autor tem de exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito.⁵⁸

⁵⁸ PRADO, D. de A., 1981, p. 91-2.

Assim, foi-se construindo a personagem, a forma de detectar em sua personalidade características psicológicas advindas das particularidades humanas. Dessa maneira, a personagem continuou a ser vista como ser antropomórfico, cuja medida de avaliação e reflexão continuou a ser o ser humano.

Dotadas dessas características herdadas do ser humano, no teatro, além da incidência entre ficção e realidade, as textualidades teatrais têm nas personagens um dos elementos terminantes, na medida em que, nas peças, elas se apresentam como condutoras das tramas. Por meio do diálogo, em suas vozes, há a constituição da ficção, a fundação do espetáculo. “No teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra - nada existe a não ser através delas”⁵⁹. É por meio da voz dessa personagem teatral que a história não somente é contada ao público, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é a vantagem do teatro, que, anunciado por meio dessas vozes, torna-se particularmente persuasivo às pessoas que, frente ao palco, em confronto direto com a personagem, vivem o que eles estão vivendo.

É nas peças teatrais que as personagens dão corpo a um verbo, aglutinando-lhes importantes significações. É o caso das peças *Sangue Limpo* (1863), *O Demônio Familiar* (1857) e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1866), que trouxeram à cena as fraturas e divisões da nação: da nação do negro, do escravo; a antítese da negra escravidão vai ser falada pelas vozes das personagens, que “por sua vez, também constroem e são construídas por esse discurso”.⁶⁰

Penetrar no discurso cheio da historicidade das personagens também é uma maneira de compreender as teias dos relacionamentos sociais num determinado tempo, pois a personagem, como fio axial na condução da trama, pode revelar a identidade das diferentes personas que formaram a face brasileira negra nesse período. Torna-se importante destacar, durante a análise do discurso dessa personagem nas peças, que tipos sociais, hierarquias e condutas da sociedade desse período são revelados.

Aplicando essas ideias ao que se objetiva discutir aqui, procura-se analisar, nas peças acima anunciadas, a participação do escravo e do miscigenado como personagens condutoras e luz da trama na cena teatral. Assim, nesse contexto, por meio dessas vozes em sua representatividade teatral, pretende-se mostrar como se construiu o Brasil do século XIX. O teatro, como espelho verossímil, e a personagem, como condutora da ação, trouxeram à

⁵⁹ Ibidem, p. 84.

⁶⁰ SÁ, J. B., 2005, p. 48.

cena e deixaram registrados para a história a definição de toda uma época, principalmente das injustiças sociais, em especial as causadas pela escravidão.

3 O NEGRO NO TEATRO DA SOCIEDADE ESCRAVOCRATA

“Ordena-se também que nos teatros
Os três mais belos dramas se estropiem
Repetidos por bocas de mulatos.”
Tomás Antônio Gonzaga (Cartas Chilenas)

No quadro geral do teatro brasileiro, um tema que merece lugar à parte e que assumiu singular importância no período do Realismo, em virtude de seu aspecto perturbador, é o tema do escravo, conservando-se, mesmo com a supremacia do teatro ligeiro, e só perdendo força quando abolido o cativo. Foi com esse tema que nasceu a personagem negra no teatro nacional.

Conforme Miriam Garcia Mendes, a introdução do negro na dramaturgia iniciou-se nas Casas de Ópera de Padre Ventura. As companhias de elencos eram constituídas, na maioria, por dançarinos, cantores e cômicos negros e mulatos. Essa predominância de negros e mulatos nos elencos teatrais da época “se devia, provavelmente, ao preconceito generalizado contra a profissão de ator, julgada desprezível pelas camadas sociais superiores.”⁶¹

Segundo o costume e conforme se depreende de depoimentos de viajantes estrangeiros que vinham para o Brasil desde fins do século XVIII e inícios do século XIX, todos eram unânimes em declarar que os espetáculos aos quais haviam assistido no país eram representados por elencos de cor, sendo que os brancos só apareciam, raramente, em papéis de personagens estrangeiros.

Mesmo assim, conforme Flora Sussekind, a personagem negra teve passagem restrita pela dramaturgia brasileira. Suas aparições nas peças eram raras, pois quando a atuação dessa personagem se revestisse de um importante papel na peça, essa representação aconteceria de outra forma: as companhias geralmente recorriam a atores brancos pintados de preto para representarem a peça: “o negro como ator branco maquilado passa a se ver sob uma máscara branca.”⁶²

Nesse período, mesmo estando em foco a abolição de escravos, com ideias críticas surgindo e sendo representadas, o negro não conseguia construir sua identidade como sujeito. Nas cenas, a voz que concediam às personagens negras eram falas de obediência e subalternidade, ou seja, ação construída pela fala daqueles que os dominavam.

⁶¹ MENDES, M. G., 1982, p. 2.

⁶² SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim**: Teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982, p. 16.

Tanto na sociedade como no teatro, ele se apresentava social e juridicamente como um objeto. Sendo o negro nessa época apenas um instrumento de trabalho, refletia-se nas personagens negras a face pífida e boçal do escravo, portanto sem interesse dramático. Na verdade, a personagem negra era apenas usada como elemento característico da sociedade brasileira da época, que, pela escravidão, oportunizava aos autores criar e retratar, por meio dos enredos das peças, sua usurpação como ser em si, mostrando os costumes e comportamentos sociais fielmente: o escravo em cena não ficava apenas sem fala, ele funcionava quase como um elemento de cenário, alguém que entrava e saía do palco, respondia ao que lhe era perguntado, obedecendo às ordens recebidas.

Rouba-se-lhe assim a possibilidade de, ao menos ficcionalmente, se comportar como sujeito de suas ações. Se jurídica e socialmente o escravo funcionava como coisa, instrumento de trabalho e propriedade do senhor, até as últimas décadas do século XIX também é assim que funcionava em cena.⁶³

Para tanto, como o tema escravo, representado pela personagem negra, estava intimamente ligado à ideia de negro, reproduzia-se por extensão toda uma visão de raciocínio simplista, ou seja, bastava o indivíduo ser escravo para ser visto como negro. Ainda que a cor de sua pele não fosse muito escura, era mantido dentro de uma categoria inferiorizada, por ocupar tal condição social na época. Ser negro e escravo, portanto, ter condições sociais e raciais degradantes colocava o sujeito em posição de extrema inferioridade dentro de uma sociedade branca, na qual não seria fácil tornar-se um objeto estético, segundo as convenções; isto é, ele não atraía a atenção do artista como pessoa.

Foi a partir de 1850 que, cessado o tráfico negreiro, a personagem negra começa a ser encarada tanto pela literatura como pela dramaturgia sob nova perspectiva, embora ainda ligada às representações do cativo.

Devido ao seu modo de vida e restrições, essa visão do escravo como um ser humano capaz de sofrer por causa de sua situação de pessoa má, preguiçosa e perigosa ao convívio dos brancos esteve presente em alguns dramas. Esse tipo de visão não era novidade. Em 1823, José Bonifácio, em sua representação à Assembleia Geral Constituinte, condenava essa instituição, por inocular nas famílias brasileiras a imoralidade, os vícios e os crimes, e completa: “que quadro pode apresentar o Brasil quando o consideramos debaixo desse ponto de vista?”⁶⁴

⁶³ Ibidem, p. 19.

⁶⁴ MENDES, M.G., 1982, p. 22.

Não diferente desse tipo de visão, o Arcebispo da Bahia, em 1828, dizia mais ou menos a mesma coisa, em outras palavras, sobre a escravidão. Para ele, a palavra escravidão despertava ideias de todos os vícios e crimes, ainda mais naqueles que desde crianças viviam entre escravos.

Padre Mestre Miguel do Sacramento Lopes Gama também se declara persuadido de que a péssima educação dos brasileiros se devia ao convívio com os escravos, cujas maneiras, linguagens e vícios induziam as boas famílias à indolência e à rusticidade. Da maneira como o escravo era visto pelo senhor branco, nasceriam os estereótipos vindos de uma condição social injusta – o cativo –, mas em parte também ligados à raça, pois a cor negra era sinônimo de barbárie, a base ideológica, ou melhor, a justificativa para a dominação do negro pelo branco.

Todavia, foi a partir de meados do século que a escravidão transformou-se em um tema abordado por vários autores brasileiros. A questão da escravidão passou a ser discutida por autores que começaram a levar à cena peças que aludiam às condições desumanas em que viviam negros e mulatos descendentes de escravos. Nas peças, surgem autores que chegam ao ataque frontal contra o regime escravocrata.

Essas peças, entretanto, conforme afirma M. G. Mendes, não agradavam a todo o público, pois, em função da escravidão, rejeitava-se assuntos que referissem tal tema. Devido a isso, alguns autores ocultavam a face da personagem negra cativa nas peças. A personagem negra aparecia geralmente como um dos elementos peculiares da sociedade da época, escravo ou liberto, ou como personagem secundária; raramente influenciava no desenvolvimento da ação dramática. Desconsiderados como seres humanos, procurou-se apenas trazer à cena a mulata, vista como estereótipo de belos traços físicos: trigueira, de aparência sensual e exótica, além de dispor de melhores qualidades morais. Todos esses aspectos quanto à mulata fortaleceu-se devido aos componentes do sangue branco que trazia, um sangue puro e limpo, segundo as concepções da sociedade da época, pois,

a negra pura tinha traços rudes e grosseiros aos olhos dos ocidentais e só a mistura do seu sangue com o do branco podia suavizá-los e mesmo embelezá-los. Como de fato acontecia, geralmente, nos produtos dessa mistura: as mulatas, [...]. Aliás, a mulata, próxima da branca, tem sido sempre o tema preferido da poesia erótica brasileira. Mulata de cabelos crespos e dentes de africana, mas de pura raça ariana.⁶⁵

⁶⁵ Ibidem, p.190.

Nem sempre esse sangue puro que traziam resolvia o preconceito social. Devido à ascendência, muitos mulatos e negros libertos foram discriminados pela sociedade patriarcal, as mulheres mulatas, principalmente, por serem classificadas pela condição social.

Havia escritores como Paulo Eiró e Castro Alves, poetas brasileiros a se interessarem pela abolição, que foram muito além em suas peças, especialmente em *Sangue Limpo* e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, no ataque frontal ao regime escravista: a discriminação quanto aos descendentes dos escravos, os mulatos e os negros, que também formavam a imagem da nação. Ambos intencionaram anunciar que a conquista da Independência deveria ter vindo acompanhada da abolição do cativo. Lembra Paulo Eiró:

Sim, é do Ipiranga que data a nossa vida real; nunca se poderá chamar dia ao espaço que precede a aurora. Esse assunto, porém, tão belo e tão nacional, traz consigo graves inconvenientes. [...] Não será dramático desenrolar a velha bandeira do Ipiranga, e nela apontar como antítese monstruosa a nódoa negra da escravidão, verme nojoso que rói a flor da nossa liberdade? Não será dramático mostrar o que fizeram nossos pais, e o que nós temos a fazer para coroar sua obra?⁶⁶

Devido ao sangue descendente de escravos, muitos mulatos e negros libertos eram discriminados pela sociedade patriarcal. Em uma sociedade herdeira de ideias ocidentais, apesar de um país estritamente mestiço, o que permanecia era o passado: origem escrava. O miscigenado, para ser aceito em sociedade, embora com restrições, deveria ter pele com tonalidade mais clara, traços suavizados, cabelos de ondas mais largas e sua ascendência escrava perpassada por duas ou três gerações. Esse fator social de sangue, com ascendência escrava, afetava muito mais que a cor da pele.

Assim, os autores, mostrando por meio do diálogo das personagens as injustiças sociais, colocaram explicitamente em xeque o fator da escravidão como cancro social, nódoa indelével que impedia a civilização da nação. O negro, pelo olhar escravocrata, era o responsável pela corrupção da família e da sociedade, como Pedro, em *O Demônio Familiar*, ou Carlota, na peça *Gonzaga ou A Revolução de Minas*. Quando não corrompiam pelas influências do cativo, manchavam com as impurezas do sangue, como Joana, na peça *Mãe*, e Luísa, na peça *Sangue Limpo*.

Todas essas verdades apresentadas pelo autor adquiriram vida e alma quando, pela voz das personagens, eram anunciadas e denunciadas. Nesse sentido, as personagens, nas tramas ficcionais, eram como cordões axiais na apresentação do contexto histórico ao público ouvinte.

⁶⁶ EIRÓ, Paulo. **Sangue limpo**. São Paulo: Departamento de cultura- Divisão do arquivo histórico, 1940. p. 25-26.

Por meio da representação, a personagem trouxe genuinamente à cena a condição do negro e do mulato daquela época. O escravo, por trazer consigo a nódoa do cativo, representou a degeneração para a sociedade patriarcal. Sua face injustiçada só emergiu quando colocada em cena pelas personagens, graças às concepções críticas de alguns autores da época, dos quais se tratará a seguir.

3.1 UM PRODUTO DA ESCRAVIDÃO: O DEMÔNIO FAMILIAR

José de Alencar afirmou, certa vez, que a inspiração para escrever uma peça teatral surgiu quando assistiu no Ginásio Dramático a encenação de uma “uma pequena farsa que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se porque o riso é contagioso.”⁶⁷

Motivado pelo incômodo que sentiu, o autor decidiu demonstrar que era possível fazer rir sem fazer corar o público. Criou então, *O Rio de Janeiro - Verso e Reverso*, capaz de levar ao riso desde homens até meninas de quinze anos, priorizando, assim como Molière e Dumas Filho, a moral ao reproduzir nas cenas os costumes sociais e a vida da família e da sociedade brasileira.

A passagem de José de Alencar pela cena brasileira foi rápida. Tudo o que escreveu para o teatro brasileiro resumiu-se dos 28 aos 32 anos. Logo após publicar *O Guarani*, dedicou-se com empenho ao gênero dramático, escrevendo as peças *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857); *O Demônio Familiar* (1857); *O Crédito e As Asas de um Anjo* (1858). Todas foram encenadas pelo Ginásio Dramático, as três primeiras ainda em 1857 e a última em 1858. Além dessas peças, J. de Alencar ainda produziu o drama *Mãe* (1860), a comédia *O que é casamento?* (1861), a comédia *A Expição* (1868), e o drama *O Jesuíta* (1875), escrito em 1861, porém representado somente em 1875.

A estreia de J. de Alencar como dramaturgo foi saudada pela imprensa. Não somente pela comédia *O Rio de Janeiro - Verso e Reverso*, que foi muito elogiada, mas por *O Demônio Familiar*, primeira comédia brasileira a ser escrita conforme o modelo da comédia francesa. Com a comédia *O Demônio Familiar*, o teatro brasileiro poderia firmar se os escritores e intelectuais se sentissem estimulados a escreverem outras peças. O caminho

⁶⁷ HESSEL, L.; RAEDERS, G, 1979, p. 120.

estava aberto, a dramaturgia nacional poderia se fortalecer, ao contrário do que havia acontecido nos primeiros tempos românticos.

José de Alencar tinha ideias muito claras a respeito do teatro que desejava para o Brasil. Entusiasmado com a reforma realista, não hesitou em interromper a carreira de romancista, auspiciosamente iniciada [...] para arriscar-se num terreno até então não explorado pelos nossos intelectuais: o da alta comédia.⁶⁸

Foi então com intuito estimulador que J. de Alencar, em um artigo na imprensa carioca, em forma de carta, dirigida a Francisco Otaviano, resolveu explicar o que tinha em mente quando concebeu sua primeira comédia, *O Rio de Janeiro - Verso e Reverso*, como já visto inicialmente. Também afirma que, quando começou a escrever *O Demônio Familiar*, buscou um modelo de alta comédia na dramaturgia brasileira, porém foi em vão, pois, para ele, a verdadeira comédia, a reprodução natural dos costumes e da vida em ação, não existia no teatro brasileiro.

Criticando severamente dois comediógrafos brasileiros, J. de Alencar, apesar de ver algumas qualidades em Martins Pena, condenou-o por não ter incorporado em suas comédias a preocupação moralizante, limitando-se a provocar somente o riso. Quanto a Joaquim Manuel de Macedo, sugeriu que abandonasse a tendência popular e imitasse menos as obras estrangeiras para que pudesse, enfim, apresentar no palco uma verdadeira comédia. Devido a isso, para escrever *O Demônio Familiar*, teve que buscar subsídios na França, considerada o país mais adiantado em civilização, cujo espírito mais se associava à sociedade brasileira; ressalta ainda que a escola dramática mais perfeita era a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e que *La Question d'argent* era o tipo mais completo e acabado. “Tomou a comédia de costumes de Molière e deu-lhe a naturalidade que faltava, fez com que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade como daguerreótipo moral.”⁶⁹

A alta comédia que J. de Alencar tinha em mente deveria conciliar dois princípios básicos: a naturalidade e a moralidade. De um lado, as ideias horacianas, clássicas, do utilitarismo da arte; do outro, a realista, de seu próprio tempo, com contribuições de Alexandre Dumas Filho. No resumo desses dois princípios, a peça fotografava a realidade, mas adicionada ao retrato moralizador.

Quanto ao jogo da cena, para J. de Alencar, os desafios do realismo teatral não se direcionariam somente aos artistas e ensaiadores, mas também aos dramaturgos, que deveriam

⁶⁸ FARIA, J. Roberto. **O teatro realista no Brasil 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 166. Na criação da comédia *O Demônio Familiar*, encenada no Teatro Dramático em 1857, ele teve por modelo o teatro de Dumas Filho. Essa peça destacava-se um quadro fundamental: a presença do escravo no interior da família brasileira, mas ia além dos nossos costumes, pois se inspirava na ópera *O Barbeiro de Servilha*, lembra o crítico.

“escrever suas peças com ação dramática, diálogos e cenas adequadas à construção do ilusionismo cênico.”⁷⁰ Afinal, dizia que era fácil escrever palavras de imaginação, mas era difícil fazer com que oito ou dez personagens criadas por esse mesmo pensamento vivessem no teatro como se fossem criaturas reais.

Definido o modelo a ser seguido, J. de Alencar escreveu *O Demônio Familiar*. Se por um lado mostrava-se discípulo de Dumas Filho, por outro demonstrava querer ultrapassar o mestre na realização do realismo cênico. Dessa forma, preocupou-se em terminar os atos com naturalidade, descartando a maneira antiga que, por vezes, abalava ou provocava alguma ansiedade na plateia. Como no melodrama ou no drama romântico, o ato terminava com suspense ou mistério de forte efeito. J. de Alencar preferiu ser natural a ser dramático.

O Demônio Familiar foi o grande sucesso de J. de Alencar no teatro. O demônio nada mais é do que um “pretinho”, “moleque de família”, mescla de Scapin e de Fígaro, mentiroso, esperto e tagarela, que se aproveitou da permissividade de seus senhores para praticar suas travessuras, intrigas e intermediações. Nessa comédia, o jovem médico Eduardo, senhor do “pretinho”, acaba se desembaraçando das artimanhas e mentiras do moleque e lhe concede a carta de alforria, mostrando-lhe a grave responsabilidade que daquele dia em diante deveria pesar sobre ele, a quem a sociedade pediria contas.

Em duas de suas peças, *O Demônio Familiar* e *Mãe*⁷¹, J. de Alencar procurou contemplar com acuidade a face do negro frente às relações sociais e familiares. Na primeira, porém, que tem como protagonista Pedro, um “negrinho” escravo, o comportamento dessa personagem é encarado pelo senhor como malignidade; enquanto na segunda peça, um drama que tem como protagonista Joana, uma mãe escrava, é retratada como um ser humano capaz de sofrer por causa de sua condição, ou seja, o amor sublime de uma mãe realça a tese de que, rainha ou escrava, mãe é sempre mãe. Nessas peças, o autor pretendeu trazer à tona, conscientemente, os problemas que a escravidão estava causando à sociedade, mas não condenava essa instituição. Aliás, J. de Alencar, com sua atitude liberal e paternalista, não deixou de evidenciar, pelo tom do enredo, que ambas as peças eram abolicionistas. Em especial, *O Demônio Familiar* que, apesar de ser analisada sob a ótica do senhor, enfatizava a escravidão como um mal que prejudicava seus patrões, por trazer impregnada em si e introduzir nos lares a mentira, a alcovitice, o mexerico e a intriga. Nessa vertente, o

⁶⁹ HESSEL, L.; R. G., 1979, p. 126.

⁷⁰ FARIA, J. R., 2001, p. 1

⁷¹ Haveria outros aspectos a comentar que não serão desenvolvidos em vista do foco da presente dissertação, que agora, sob outros olhares, pretende mostrar a face do negro sob a ótica da comédia nacional, gênero dramático que representou a camada inferior da sociedade brasileira do século XIX.

protagonista Pedro não se limita a intrigar a família, a criar inimizades e a desfazer casamentos projetados. Pedro tem influência ruínosa sobre a própria estrutura familiar, colocando cartas amorosas nos bolsos de Carlotinha, ensinando Jorge a enganar os pais, aproveitando-se da permissividade de Eduardo, que o considerava mais como um amigo do que como um escravo.

Na mesma linha de raciocínio de J. de Alencar, Paulo Prado, em *Retratos do Brasil*, salienta que os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio da família. As negras e mulatas, por exemplo, desde crianças viviam na prática de todos os vícios, pois começavam a corromper os senhores moços dando-lhes as primeiras lições de libertinagem. Já os mulatinhos, crias da casa, eram figuras perniciosas, transformavam a casa em verdadeiros antros de depravação. Da promiscuidade desses mulatos surgiam os abusos e crimes; como em *O Demônio Familiar*, Pedro usava e abusava de todas as liberdades, pois era o mimo da família.

O exame dessa peça mostra o olhar de J. de Alencar sobre a escravidão. Em toda sua vida política, o autor se mostrou conservador, e quanto à sua posição em relação à extinção do cativo, ela foi sempre clara. Resistiu à promulgação da Lei do Ventre Livre, argumentando que seria uma crueldade tornar os filhos livres e manter os pais e as mães escravos. Na medida em que o Estado assumia a escravidão como um mal a ser exterminado rapidamente, J. de Alencar assumia sua parcela de culpa na criação da escravidão como cidadão. Também enfatizava que não se poderia acabar com a mesma de uma vez, mas, primeiramente, possibilitar cidadania aos negros recém-libertos, sob pena de estender por décadas, talvez por séculos, a exclusão social e a discriminação racial. Ele via a sociedade de sua época não somente como escravocrata, mas economicamente amparada por esse sistema, que era um cancro, mas necessário.

Se a independência fosse o destino do homem, o selvagem seria o mais civilizado e próximo da perfeição. A liberdade é o meio, um direito; o fim é a felicidade, e desta o escravo brasileiro tem um quinhão, que não é dado sonhar ao proletário europeu. De que serve ao paria da civilização a liberdade que a lei consagra por escárnio, quando a sociedade anula fatalmente por sua organização criando a opressão da miséria?⁷²

Cabe ainda destacar que os argumentos de J. de Alencar sobre a escravidão foram encontrados recentemente em *Cartas a Favor da Escravidão*, editadas e organizadas por Tamis Parron, por meio das originais *Novas Cartas políticas*, publicadas por Alencar e

⁷² ALENCAR, José de; PARRON Tâmis (org). **Cartas a favor da escravidão**. São Paulo: Hedra, 2008, p. 110.

dirigidas ao Imperador. O propósito central dessas cartas era a defesa política da escravidão brasileira, que vinha sofrendo intensa pressão doméstica e internacional, após a abolição dos Estados Unidos. Em resposta a essas pressões, o autor buscou justificativas para a preservação da escravidão, salientando temer uma rebelião negra, além de recear a ruína dos senhores, uma vez que a maioria da população era negra, e os senhores de engenho não conseguiriam contornar tamanho prejuízo. Para Alencar, a abolição feita antes que os brancos tivessem superioridade numérica seria um suicídio. Nesse caso, a abolição deveria acontecer de forma gradual, e não de maneira progressiva.

Devido a essa linha de raciocínio, muitos críticos e escritores não foram muito benevolentes com o escritor cearense. José Murilo de Carvalho enfatiza ver em Alencar a figura de um romancista cínico por almejar a continuidade da escravidão e escrever duas peças tendo a escravidão como problema central. F. Aguiar também não fica indiferente a essa afirmação, e assim como Joaquim Nabuco, enfatiza que as personagens alencarianas respiram a atmosfera da escravidão e se desenvolvem em perfeita harmonia nesse meio corrompido. Ainda vai além, não só chamando Alencar de dramaturgo escravagista, mas também alude que suas peças, tendo como tema a escravidão, só abalam ao público, não a ele, porém, cabe salientar que a persona do dramaturgo tinha que se diferenciar de suas ideias, uma vez que o público assistia somente aquilo que lhes interessava, além do conservatório dramático que intervinha nas peças de muitos autores da época.

Compete também ressaltar que Alencar, em verdade, nunca foi um abolicionista como Joaquim Nabuco ou Castro Alves, mas isso não significa que ele tenha sido um escravocrata, como se entre os dois extremos não houvesse possibilidade de posições intermediárias. Pode-se duvidar da eficácia de seus métodos ou do bom senso de sua visão política, mas não da integridade de seu propósito. Afinal, se ele escreveu antes que os outros o fizessem e precedeu trinta anos a abolição, não é possível negar-lhe a prioridade reclamada:

Entre as aspirações, que no parlamento e na imprensa começavam, ainda raras, a manifestar-se para a eliminação deste resto de barbárie, a história registrará o tentame de um escritor, que, a exemplo de Aristófanes, de Plauto, de Molière, aplicou-se, quando lhe permitiam seus modestos recursos, a patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social!⁷³

Com olhos argutos de senhor e advogado, Alencar pretendeu trazer à cena em *O Demônio Familiar* não a condenação do escravo, mas todo um contexto do Brasil escravocrata da década de 1850-1860 e das famílias que eram prejudicadas por essa

⁷³ PRADO, D. de A., 1993, p. 330.

instituição quando eram introduzidas em seus lares as intrigas e mentiras. Dessa forma, pode-se enfim afirmar que essa peça, além de ser abolicionista, apresenta-se dentro dos moldes conservadores, uma vez que a escravidão é vista enquanto mal social pelos olhos do senhor branco e de sua pureza familiar do que dos inconvenientes para o negro escravo em si. A esse cunho é criada a personagem principal, Pedro, um “escravinho” matreiro, esperto e mentiroso.

Pedro representou o negro escravo da época. Criado no seio da família, como de costume, o escravo adolescente dispunha da confiança de todos os membros, exceto de respeito e estima por sua pessoa. Os donos não demonstravam qualquer respeito ou admiração pelo menino, evidenciando, na maioria das vezes, os defeitos deste, elevando à forma de tratamento ao escravo brasileiro do século XIX que, por força de sua condição servil, era considerado um ser incapaz, ignorante, figura hedionda portadora de uma série de preceitos negativos derivados do cativo. A confirmação desse descaso surge nos adjetivos pejorativos mencionados por Carlotinha:

EDUARDO - Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro! [...]

EDUARDO - Realmente é insuportável; já não o posso aturar [...]

CARLOTINHA - Foi vadiar; é só o que ele faz.

CARLOTINHA - É melhor que arrumes o quarto do teu senhor, vadio!⁷⁴

Mesmo ante às acusações e com a índole ferida, o menino mostra-se amável, a até mesmo ingênuo, demonstrando apenas ter como objetivo algo comum à sua idade: ter um brinquedo para brincar. O percurso do enredo, porém, vai mostrando outra faceta desse menino escravo: as mentiras e as tramoias vão se tornando a sua marca. A falta de caráter de Pedro, conforme Alfredo Bosi, embora seja o responsável pelos embaraços de uma família de bem, não pode “forçar a nota do preconceito, ao menos enquanto consciente.”⁷⁵ O estereótipo vivo que fica na cultura escravocrata brasileira é de um negrinho astuto, por vezes cínico, por incoerência moral.

Enfim, tudo parece justificável quando se trata de uma criança, ainda mais um cativo que, sem nenhuma instrução, aparece enganando a vida, o coração e o destino de oito personagens bem instruídas, enfim, todas são dirigidas pelo arame que puxava o “escravinho”. Essa perspicácia aparece já no início da peça, quando Pedro deixa seus afazeres para adquirir um soldadinho de chumbo, abstração do desejo de um dia ser tão elegante e bem vestido quanto o seu brinquedo. A farda para Pedro simbolizava seu sonho mais próximo: ser

⁷⁴ ALENCAR, José de. O Demônio familiar. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960. (Cenas II e III do Ato I.)

⁷⁵ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 152.

cocheiro de um nobre senhor e usar um belo uniforme, pois possuir uma boa roupa e trabalhar em outro ambiente era, para muitos escravos, elevarem-se diante àquele mundo repulsivo.

Pedro, todavia, não ambicionava somente vestir-se tão elegantemente como o soldadinho de chumbo. Ele, na condição de escravo, almejava algo melhor: ser cocheiro de uma bela carruagem, vestir-se com um elegante traje, tendo em mãos rédea e chicote e ter um nobre senhor. A figura de cocheiro impressionava Pedro pelo *status* que lhe traria, pois cocheiro, naquela época, era quem exercia, de forma sofisticada, o domínio sobre a besta. Observa-se, então, que Pedro quer mesmo é renegar sua condição de escravo, diferenciando-se da condição animal, ascendendo à condição humana.

[...] E da parte dos escravos ou dos negros elevados à situação de boleiro e coroados de cartola, como os doutores, houve talvez o abuso da oportunidade e de se encontrarem com extraordinário poder nas mãos; o poder representado pelas rédeas, pelo chicote, pela cartola, pela altura da boléia nas carruagens majestosas. Quase uns tronos para esses capoeiras de um novo tipo.⁷⁶

Analisando o comportamento de Pedro, percebe-se o grau de intimidade que gozava no seio da família, pois se sentia livre e capaz de insinuações estranhas à conduta moral da época. O moleque dominava Jorge, decidindo ações como se ambos partissem da mesma condição social; e, como serpente do paraíso, tentava manipular Carlotinha, usando táticas persuasivas para levá-la a agir de acordo com seus interesses. Nem o próprio Eduardo escapava de suas manobras: com desígnio definido, criava intrigas e mentiras para que Eduardo chegasse a se casar com uma viúva que dispunha de situação social estável e de bela carruagem.

Tal procedimento leva a acreditar que Pedro, assim como outros escravos do período escravocrata, ansiava pela proteção paternal e estável de seus senhores. Por suas condições servis, temiam o fracasso de seus pais sociais e o tratamento como meras máquinas ou simples animais de almanjarra. Queriam, enfim, ser homens bem tratados, mesmo sob a escravidão. Essa ânsia por proteção e o desejo de melhorar sua condição de escravo fazem Pedro arquitetar muitas peripécias. Sua possível ascensão para o cargo de cocheiro passa, portanto, pelo enriquecimento de seu senhor. Na verdade, como tantos outros escravos, ele não possuía um projeto próprio de enriquecimento, pois qualquer mudança devia obedecer às mudanças paralelas nos bens e na vida do senhor, sem que se pensasse em uma possível supressão nos bens ou na própria dominação senhorial.

⁷⁶ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos** - decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977, p. 535.

Assim, vivendo e participando da vida social de seus senhores, Pedro, almejando estabilidade, mesmo como escravo, planeja muitas manobras para a ascensão desses. No entanto, o amor entre Eduardo e Henriqueta atrapalhava essas manobras. Ela, moça pobre, não trazia consigo nenhuma possibilidade de promoção, enquanto a viúva fazia acender em Pedro todos os fatores somáticos negativos da escravidão: a ganância, a mentira, a dissimulação.

PEDRO - Sinhá Henriqueta é pobre; pai anda muito por baixo; senhor casando com ela não arranja nada! Moça gasta muito; todo o dia vestido novo, camarote no teatro para ver aquela mulher que morre cantando, carro de aluguel na porta, vai passear na Rua do Ouvidor, quer comprar tudo que vê [...].

EDUARDO - Então foi para que eu não casasse pobre que fizeste tudo isto? Que inventaste o recado que me deste em nome de Henriqueta?...

PEDRO - Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, duzentos contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitado por sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisava trocar; Pedro trocou.⁷⁷

Além de participar ativamente da vida social e das decisões de seus senhores, Pedro introduzia no contexto familiar as referências do exterior, estendendo o campo de observação à rua, à ópera, ao teatro, aos bailes, citando nomes de lojistas e modistas famosos. Era Pedro quem informava como se vestiam os rapazes: “Chapéu branco de castor, destes de aba revirada, chapéu fino; custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada, que tem um nome francês; calça justinha na perna; bota do Dias; bengalinha desse bicho que se chama unicorne”⁷⁸; como eram as noites de gala: “De noite, baile de estrondo, como baile do Sr, Barão de Mereti; linha de carro na porta, até no fim da rua e torce na outra; Mas nãhã pisa tudo: brilhante reluzindo na testa como faísca, leque abanando, vestido cheio de renda”⁷⁹; como se apresentavam as casas de moda: “Tem homem de pau vestido de casaca, com barba no queixo, em pé na porta da loja, e moça rodando como corrupio na vidraça de cabeleireiro”⁸⁰; as relações entre os corpos e as roupas femininas: “Vestido bem acolchoado da casa Bragaldi; algodão aqui, algodão aqui! Cinturinha faz suar rapariga dela; uma aperta de lá, outra aperta de cá.”⁸¹

O comportamento de Pedro, marcado pela imaturidade e pela ignorância, não era aleatório. Pelo contrário, ele tinha alvo definido, mesmo dentro do círculo limitado que lhe era imposto pela condição de escravo. Seus métodos e condutas, impróprios frente aos danos que se consolidavam, incutiram em Pedro uma imagem imoral, o “demônio familiar” que, gerado no seio da família, picava, quando lhe fosse conveniente, com veneno maléfico. Esse

⁷⁷ ALENCAR, J. de, 1960, Cena IV do Ato II.

⁷⁸ Ibidem, Cena VI do Ato I.

⁷⁹ Ibid. Cena VI do Ato I.

⁸⁰ Ibidem, Cena III do Ato III.

“demônio familiar” que os antigos acreditavam ser o gênio do lar modificou-se com o advento do cristianismo, transformando figuras até então angelicais em seres demoníacos que agiam sob forma de comportamentos estranhos para aborrecer as pessoas. Tais comportamentos, encarados como malignos pelos senhores, surgiam como atributos naturais dos escravos, quando na verdade os cancras que geravam e estimulavam o mau comportamento deles era o cativo e a escravidão, nódoa indelével que não atingia somente o negro escravo, mas também a sociedade.

Enfim, todas as tramas armadas por Pedro demonstram a esperteza e o conhecimento que tinha sobre as fraquezas humanas, uma vez que agia com propósitos já definidos. Com o desmascaramento das façanhas do escravo, Eduardo, preocupado com a segurança da família, começa a amadurecer a ideia do afastamento de Pedro, embora esse fato só se concretize quando o comportamento do moleque chega a atingir o limite intolerável no sossego da família. É então por meio desses comportamentos de Pedro que se chega à conclusão de que a escravidão, com seus vícios e defeitos, tornava a sociedade, ou até mesmo falando, a família, despreparada para receber e conceder a permanência dessa instituição. O inimigo estava dentro de casa, amolecendo as relações entre senhor e criado a ponto de não se saber mais qual era o senhor, qual o escravo. Desse ponto de vista, Alencar sublinha que a culpa por tantas subversões é da instituição e não do escravo, uma vez que o mal maior da escravidão era a desordem que essa causava na ética do senhor, afrouxando-a, fazendo-o dominado, e deveria ser dominador e escravo de uma instituição indesejável.

A solução final para tantas peripécias e confusões é a liberdade de Pedro, pois somente dessa forma ele se tornaria responsável pelos seus atos. O raciocínio de Eduardo, nesse ponto, é do advogado que J. de Alencar efetivamente era, ou seja, não havendo liberdade, não haveria imputabilidade, já que a única forma de conceder ao “escravinho” o sentimento de obrigação moral seria concedendo-lhe a alforria, restituindo-o à sociedade. Ao conceder a liberdade ao menino, Alencar assume sua concepção sobre a escravidão. A liberdade se torna um castigo como aquele dado por Deus a Adão e Eva, expulsando-os do paraíso. Pedro, alforriado, seria punido por todas as faltas que cometesse, além de amadurecer por meio do trabalho honesto, que a partir daquele momento teria que se ocupar. Não seria mais o mimo da família, nem abusaria mais de todas as liberdades: é por meio dessa ação que Alencar assume sua tese principal de defesa da família. A defesa contra o perigo de corrupção interna representada pela escravidão.

⁸¹ Ibidem, Cena XI do Ato III.

Quiçá a liberdade, direito dos homens, conseguisse remediar os males causados pela escravidão e pela sociedade escravocrata ao negro. Usou-se a liberdade, principalmente na peça, para expurgar de seu meio um ser maligno que se criou como produto. A liberdade concedida a Pedro converteu-se em castigo, pois, despreparado para enfrentar o mundo desconhecido, logo se surpreenderia com as dificuldades e os sofrimentos, fatores que talvez pudessem modelar sua índole e seu conceito sobre valores e nobres sentimentos que ainda não compreendia, por sua condição de escravo.

Analisando, portanto, *O Demônio Familiar*, pode-se observar que Pedro foi um produto da escravidão, que com suas peripécias infantis e ambiciosas chegou a prejudicar uma família, em cujo seio foi criado. Em vista do desejo da ascensão, o menino travesso, o “escravinho”, tornou-se o demônio que assombrou o sossego das famílias brasileiras. Para Eduardo, o “réptil venenoso” que mordida o coração daqueles que lhe oferecessem um suposto “lar”. Para o leitor, porém, um esperto Fígaro brasileiro⁸², como o afirmou Machado de Assis, que com suas peripécias, encantou e emocionou, tornando-se uma personagem viva por horas a fio - do despertar ao adormecer. Pedro era a sua mácula, não por culpa, mas por sua condição.

⁸² Considerado como o Fígaro brasileiro por Machado de Assis, Pedro, por sua esperteza e malícia passa não só a representar o discípulo da figura cômica tradicional o Fígaro de *O Barbeiro de Servilha* de Rossini, como o Arlequim de *O Servidor de Dois Amos*, de Goldini. Os três casos constroem-se em torno de figuras ambíguas de servos, ao mesmo tempo extremante espertas, capazes de inúmeras mentiras e trapaças, mas, por outro lado, ignorantes e infantis.

4 A REPRESENTAÇÃO DE UMA NAÇÃO MESTIÇA

“...Não é só a diferença do homem livre para o escravo; são as três raças humanas que crescem no mesmo solo, simultaneamente e quase sem se confundirem; são três colunas simbólicas que, ou hão de reunir-se, formando uma pirâmide eterna [...]”
Paulo Eiró, 1862.

Todos os brasileiros, mesmo de cabelos louros, trazem na alma, quando não na alma e no corpo, a sombra, ou, pelo menos, a pinta dos indígenas ou dos negros. Assim se construiu a nação brasileira: à sombra da cultura, da cor, da etnia, do sangue negro, do sangue indígena e do sangue do homem branco. Essa homogeneidade de cor, cultura, costumes, etnia foi que desenhou simbolicamente a face da nação brasileira, uma nação diferenciada pela miscigenação de tantas cores, origens, gostos, enfim, de legitimidade. Como, porém, a base desse estudo põe em foco a questão da representação teatral tendo como pano de fundo a escravidão do século XIX, alude-se nessa vertente à miscigenação do negro que desencadeou grandes mudanças sociais e políticas na sociedade brasileira da época.

O negro escravo, vítima do regime servil, por viver em condições desumanas, ficou caracterizado como figura corruptora e imoral. Desse sangue portador de carga hierárquica indesejada socialmente emergiu como válvula de escape o mulato: o amálgama do sangue nobre limpo com o sangue impuro pela nódoa do cativo. O mulato passa a representar, para a sociedade patriarcal, a degeneração da raça, ou seja, a inviabilidade da construção de uma nação civilizada, marcada pela classificação hierárquica.

Embora a miscigenação fosse considerada um fator de instabilidade política e social, essa também foi interpretada por Silvio Romero como sinal da singularidade nacional, pois foi por meio dessa mistura de sangue, de cultura, de etnias que se construiu uma nação diferenciada e legitimada.

S. Romero foi pioneiro no que se pode titular de elogio ao mestiço, ao concebê-lo como elemento fundamental da identidade nacional. A miscigenação, um mal necessário, revelou-se, nesse caso, como um agente transformador. É então por intermédio desse agente transformador que se adentra nos caminhos para a representação da nação por meio do teatro, como espelho social

Nesse foco representador, surge a personagem negra que, da escravidão à liberdade, embora aparente, representava aos olhos da sociedade patriarcal a desconsideração de sangue e imagem, pois a nódoa do cativo permanecia, em toda circunstância, incutida na

alma, no caráter e no sangue. A personagem negra, legitimamente, trouxe à cena as hierarquias e as condições sociais que enfrentavam os negros escravos e, principalmente, os mestiços amalgamados ao sangue indelével da escravidão.

A partir dessas considerações, nas peças *Sangue Limpo* (1863) e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867) que Paulo Eiró e Castro Alves, colocando em cena as personagens negras, apresentam a construção social e, mostrando as injustiças no estatuto dos negros e dos miscigenados brasileiros, fazem revelações sobre essa instituição desmoralizadora: a escravidão. É através do diálogo das personagens negras, estereotipadas, que se constrói o ponto central da trama: o preconceito emaranhado à condição social; o miscigenado como face estereotipada e impura por ter ascendência negra cativa.

4.1 A SUBALTERNIDADE MULATA EM SANGUE LIMPO

A presença de uma personagem negra não escrava é muito rara na dramaturgia brasileira do século XIX, de acordo com Miriam Garcia Mendes. Portanto, quando essa aparecia em cena, deveria comportar-se como branco de face pintada, com atitudes e, principalmente, com a linguagem das classes superiores brasileiras. Situação bastante inverossímil, quando na verdade, na época, sabia-se das condições em que viviam e das lutas que venceram pela sobrevivência e pela abolição.

Na verdade, essa situação é apresentada por alguns escritores da época. Em especial, porém, por meio de personagens miscigenadas, um desses escritores, Paulo Eiró, trouxe aos palcos brasileiros a realidade dos problemas sociais e da escravidão.

Paulo Francisco Emílio de Sales Eiró (1836-1871), em 2 de dezembro de 1861, levou à cena no Teatro São Paulo um drama no qual o preconceito e a condição social eram insistentemente denunciados. Tratava-se de *Sangue Limpo* – um drama em três atos com um prólogo.

Nascido em Santo Amaro, pequena cidade de São Paulo, Eiró descendia de uma tradicional família paulista. Desde cedo apresentava tendências religiosas, que o levaram a cursar um seminário para se ordenar a padre. Devido, porém, à força republicana e abolicionista de suas poesias, teve que abandonar a ideia. Paulo Eiró, julgado pelo critério da infelicidade, foi considerado, por ventura, o mais romântico dos poetas brasileiros. Não fosse interrompida pela demência e pela morte, sua trajetória chegaria a ter provavelmente a

significação histórica de Castro Alves, pois, como salientou Afonso Schmidt, um de seus biógrafos, em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 22 de outubro de 1940,

[...] o primeiro grande poeta brasileiro a interessar-se pela Abolição foi Paulo Eiró. Quando Castro Alves chegou a São Paulo (1866), já deviam circular pelos bancos da Faculdade de Direito os versos abolicionistas do infeliz cantor de Santo Amaro.⁸³

As obras de Paulo Eiró abrangeram história, folclore, poesia, prosa e teatro; para o último escreveu as peças: *Chegamos tarde!*, *O traficante de escravos*, *Terça-feira de Entrudo*, *Pedra filosofal* (comédias); *Noivo à pressa e Fel e vinagre* (farsas); *Vanina Ornano e Sangue Limpo* (dramas); *À porta do teatro* (cena cômica), todas elas representadas e perdidas em Santo Amaro, com exceção de *Sangue Limpo*.

Sangue Limpo, drama original, foi escrito, representado e publicado tardiamente devido à conturbada trajetória descrita de Paulo Eiró, entre 1859 e 1863, ao contrário dos versos, que ficaram, quase todos anteriores a esse período. A loucura, no entanto não afetara suas produções literárias: tanto nas peças quanto nas poesias, não se percebe os acessos de insanidade.

A peça, conforme informa o poeta no prólogo datado de 1862, foi escrita nos belos dias de janeiro, para um concurso aberto pelo Conservatório Dramático Paulistano, com prêmio para o melhor drama histórico original, “revestido de moralidade, que tivesse por assunto alguns dos gloriosos episódios da história do nosso país.”⁸⁴ A peça foi encenada em um espetáculo de gala para comemorar o 36º aniversário de D. Pedro II. Recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis. As desfavoráveis foram escritas por um folhetinista anônimo e publicadas no *Correio Paulistano* em 4 de dezembro de 1861, tendo afetado o espírito já doentio do poeta, que optou por não mais escrever, apesar dos elogios que, por outro lado recebeu, registra M. G. Mendes.

Paulo Eiró perdera mesmo o interesse pelo que escrevera, a ponto de não responder ao editor a quem mandara os originais da peça, que só foi publicada em 1863, pela Tipografia Literária, por iniciativa do Padre Casimiro de Matos Sales, irmão do poeta.

A peça constrói-se basicamente com um conflituoso romance entre um fidalgo português e uma moça de ascendência escrava. A cena tem como pano de fundo a cidade de São Paulo quase às vésperas de 7 de setembro. O quadro é composto com elementos da

⁸³ EIRÓ, P., 1949, p. 13.

⁸⁴ Ibidem, p. 25.

realidade social e política brasileira da época: a escravidão e os preconceitos raciais e sociais que decorriam dela.

A história tem início com o diálogo entre um militar e D. José sobre a situação do Brasil e de D. Pedro I. Ainda na sequência, Rafael (irmão de Luísa), militar de linha, Luísa e Vitorino (amigo da família) conversam na rua, onde há muita confusão. Logo, Rafael inicia uma conversa com dois soldados portugueses, que comentam a situação política do momento e ironizam a condição brasileira. Rafael, então, desafia-os para um duelo. Há tumulto e Luísa fica envolvida pelo povo e desfalece. Aires (pretendente de Luísa) a ajuda até tudo se acalmar e fica com a jovem até a chegada de Vitorino; algo intempestivo acontece, porém: ambos se apaixonam.

No Ato I destaca-se a insistência de Aires em encontrar a moça. Envia cartas por meio da velha empregada, Onistalda, e esse encontro concretiza-se com a ajuda de Vitorino, na ausência de Rafael.

O pretexto da moça, para que Vitorino a ajudasse, era a necessidade de desiludir o jovem para que a deixasse em paz, mas, na realidade, ela queria revê-lo por estar também apaixonada. Rafael volta inesperadamente e Aires tem que fugir pela janela, porém, isso desperta a desconfiança do sargento e ele, por impulso, promete matar a irmã por desonrar seu nome. Depois, acalma-se.

No Ato II, Rafael percebe que foi precipitado no julgamento da irmã quando esta lhe conta sobre o amor entre ela e Aires e o provável casamento. No entanto, Rafael não acredita que a história terá um bom desfecho e tenta alertar Luísa sobre possíveis decepções, pois ambos são de classes sociais diferentes, além da ascendência escrava que ela traz, e julga ser um fator agravante.

Não diferente de Rafael, D. José também tenta convencer o filho do erro que estaria cometendo, porém Aires reluta até convencer o pai a conhecer a moça. Manda uma carta a Luísa dizendo que o pai irá até sua casa, sem compromissos. Radiante, a jovem mostra a carta ao irmão, mas Rafael continua cético, dando razão a D. José em não querer o casamento. Aconselha-a novamente a esquecer o moço.

D. José realmente aparece e conversa com Rafael, perguntando sobre seu passado. Luísa surge pálida e trêmula, e Rafael a ampara, dizendo ser ela seu objeto santo desde a morte de seus pais. Reconhecendo os dotes de Luísa, D. José admite que aceitaria qualquer moça do povo com as qualidades da moça como sua nora, mas esta, por determinadas razões, não poderia aceitar, pois era descendente de escravos. Pede a Rafael que o ajude a impedir o casamento.

No Ato III, mudam-se as personagens, já é o dia da Independência. O foco se dá em uma pousada à beira da estrada que vai para Santos, por onde deverá passar o príncipe regente. Nessa pousada dorme Aires, com o rosto encoberto, em uma salinha ao lado do salão da taberna. Entre conversas e observações, chega um negro alto e robusto, trazendo a roupa em andrajos e uma grande faca à cintura. É Liberato, que acaba de chegar de Santos e conta que havia matado um homem. O taberneiro e o empregado se interessam e começam a embebedá-lo a fim de chamarem a polícia. Em sua narrativa, o escravo comenta que fora comprado por uma viúva muito perversa e que era constantemente açoitado por seu capanga. Certo dia, aparece D. José oferecendo um cavalo em troca de Liberato. O negro se ajoelha agradecido e D. José lhe dá as costas, causando extrema revolta no negro escravo, que jurou, a partir daquele momento, nunca mais se ajoelhar diante de ninguém. D. José leva-o para vigiar o filho Aires, que estava trancafiado no quarto. Aires foge e Liberato é condenado por isso. O dono do escravo fica revoltado e exige que se ajoelhe e lhe peça perdão. Liberato cumpre o juramento, não se ajoelha e mata o senhor. No decorrer desse tempo, Luísa chega a essa pousada e encontra Aires. Os dois, felizes, planejam uma fuga. Rafael chega em seguida, descobre tudo, amaldiçoa a irmã e a lembra que os dois devem ser fortes, pois Aires também havia sido amaldiçoado pelo pai por não consentir no casamento de ambos.

Vitorino conta então que D. José fora morto pelo escravo que julgara ter favorecido a fuga do filho. Rafael compreende toda a situação e aceita o casamento. É comunicado enfim, que o Brasil é agora uma nação “ao som festivo do brado do Ipiranga, ‘Independência ou Morte’, abraçam-se brancos e mulatos num ímpeto de fraternidade.”⁸⁵

Paulo Eiró, como lembra no prefácio da peça, limitou-se apenas a mostrar, ao lado da velha bandeira do Ipiranga, a nódoa da negra escravidão, verme nojoso que roía a flor da liberdade brasileira. É evidente, como salientou Décio de Almeida Prado, que o poeta considerava a data da proclamação da independência um ponto de partida, não somente um ponto de chegada para trazer à tona esse assunto social⁸⁶. Com a conquista da Independência, a luta seria para acabar com os preconceitos sociais. O título *Sangue Limpo*, aliás, traz consigo a face da herança ibérica da pureza de sangue, conceito tal que teria que ser negado para essa caracterização própria do povo brasileiro.

Em suma, a peça não oferece simples fatos, mas ousadia moral e modernidade. As personagens de Paulo Eiró não vêm da aristocracia, nem da alta burguesia; todos procedem do povo, como Rafael Proença, sargento de linha, mulato que representava a face brasileira. Por

⁸⁵ BOSI, A., 2006, p. 154.

meio dessa representação, o autor mostrou, além das entrelinhas, que ninguém era liberto antes de 1822, pois, sem a abolição da escravidão, todos eram escravos dessa nódoa indelével.

RAFAEL - Sou filho de um escravo, o que tem isso?... Onde está a mancha indelével?... O Brasil é uma terra de cativo. Sim, todos são escravos. O negro que trabalha seminu, cantando aos raios do sol; o índio que por um miserável salário é empregado na feitura de estradas e capelas; o selvagem, que, fugindo às bandeiras, vaga de mata em mata; o pardo a quem apenas se reconhece o direito de viver esquecido; o branco, enfim, o branco orgulhoso, que sofre de má cara a insolência das Cortes e o desdém dos europeus. Óh! Quando caírem todas estas cadeias, quando estes cativos todos se resgatarem, há de ser um belo e glorioso dia.⁸⁷

A liberdade, enfim, como é mostrada por Paulo Eiró por meio do discurso de Rafael, era indivisível, ou seja, o todo nunca seria livre enquanto parte permanecesse cativa. A Independência, para o poeta, deveria trazer embutida a abolição.

A perspectiva democrática e igualitária se inicia com a interpretação do papel desempenhado na peça por Liberato, personagem peculiar a começar pelo nome, que deriva toda a pintura da peça: liberdade. A ação dessa personagem no enredo é considerada pouco motivada dramaticamente, por aparecer de súbito para resolver todos os impasses pendentes. Observada, no entanto, sob a perspectiva da realidade brasileira, toma outros sentidos. Liberato retrata sua vida triste e sofrida em poucas palavras,

LIBERATO - Liberato teve três cativos. Primeiro senhor dele era um velho muito bom. Dava esmola pra pobre: Liberato morria de fome. Senhor velho ouvia missa todos os dias, não saía da igreja: Liberato trabalhava sem parar, não tinha di-santo seu. Um dia, branco quis fazer uma capela; não tinha dinheiro, vendeu Liberato na fazenda. Foi mulher que comprou ele. Marido já tinha morrido. Era bonita... bonita... cara de anjo... fala dela era música. Negro apanhava todo dia, negro comia barro pra não morrer de fome, negro não tinha licença de dormir. [...] Liberato não pode mais, fugiu. Foi gente atrás e pegaram nele. Sinhá disse: surrem até morrer. Liberato apanhou três dias. Nisto chegou homem branco, homem grande lá do Rio de Janeiro, e disse: dou meu cavalo rosilho por este negro [...].⁸⁸

Liberato desvenda uma visão terrível que Paulo Eiró ousou mostrar. O relato seco e mecânico do negro causa mais impacto que o discurso de qualquer abolicionista que nunca sofrera no corpo, quanto mais na alma, os horrores da escravidão denunciados. Não se tratava de fantasias por parte da imaginação do autor: os registros comprovam os abusos e excessos cometidos contra os escravos no tempo da escravidão.

A figura do negro em sua animalidade, pela força bruta com que sempre fora tratado, ainda carregava na essência humana muito mais do que os senhores pensavam ter-lhe

⁸⁶PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 167.

⁸⁷EIRÓ, P., 1949, p. 79.

⁸⁸Ibidem, p. 84-85.

arrancado. Restava ainda a esse ser discriminado a gratidão e os sentimentos. Liberato era grato ao seu terceiro senhor, porém, sua dignidade de homem falou mais alto. Quando foi chicoteado sem culpa, nunca mais se ajoelhou a ninguém, promessa que cumpriu ao matar seu senhor.

Esse sentido simbólico desejado pelo autor induz a leitura da peça até o desfecho. Seu nome é uma ironia do destino: Liberato. É também um símbolo: libertado, ainda que pela morte, libertador também de um amor que estava impossibilitado pela ascendência escrava. É pelas mãos desse negro que Aires, filho de português, torna-se brasileiro casando com uma mulata, processo vital de abasileiramento que está na base da nacionalidade. Paulo Eiró, ironicamente, colocou nas mãos desse escravo a possibilidade de promover tal mudança na vida dessas personagens, além de consolidar, simbolicamente, por meio da morte de D. José Saldanha, a ruptura do colonizador sobre o colonizado, um aceno para as mudanças.

Com Liberato, conforme Décio de Almeida Prado, “entendemo-nos ao mais baixo estrato da sociedade brasileira, aquele no qual só a morte libera”⁸⁹; a ele só restou a submissão, o assassinato e a morte. Além de Liberato, escravo, havia outra camada na peça composta por agregados da família de Rafael Proença. Onistalda, uma índia, cozinheira, cheia de crendices e superstições, e Vitorino, afilhado de Rafael, tocador de viola, aprendiz de alfaiate, cantador de modinhas. Ambos têm participação no enredo: ela, com papel improvisado de alcoviteira, entregava cartas de Aires a Luísa; ele, confidente de Luísa, secretamente apaixonado pela moça, acompanhava-a em suas saídas.

Onistalda, assim como Vitorino e Liberato, representou, de acordo com a hierarquia social, a camada inferior na peça. Percebe-se na cena III do Ato II a presença discriminatória concentrada na camada inferior. Esse foco dá-se em Onistalda, mulher mestiça, descendente de índios, ainda cativa da família de Rafael Proença. Ela encontrava preconceito por parte desse último. Mesmo sendo descendente de escravos, sofrendo com o preconceito de D. José Saldanha sobre sua irmã Luísa, Rafael mostra sua faceta influenciada pelos preconceitos dos brancos, pois desconsiderava e rejeitava a criada mestiça:

ONISTALDA – Está pronto o almoço.

RAFAEL – Não quero almoçar. Leve alguma coisa ao quarto de Luísa. Depois dê uma boa ração ao meu cavalo, ração de viagem. Espere, eu mesmo vou fazer isso (sai)

ONISTALDA (sentando-se) – Arre lá! Parece que nem para isso se fiam de mim. De certo tem medo que eu lhe furte o milho.⁹⁰

⁸⁹ PRADO, D. de A., 1996, p. 169.

⁹⁰ EIRÓ, P., 1949, p. 63.

No diálogo que travam as personagens, observa-se como a discriminação também acontecia nos espaços em que almejavam uma sociedade igualitária a todos: “no Brasil, certamente ninguém gostava de ser escravo, mas, muita gente, inclusive escravos libertos, gostaria de possuir um escravo.”⁹¹ Seguindo tais aspectos, todavia, constata-se que, além de estar presente toda uma condição social latente nessa peça, havia clara alusão à hierarquia social. A esse respeito, Onistalda, a serviçal, está ocupando as últimas instâncias da sociedade. Além de ser mulher mestiça, ainda era cativa e a essa não se dava o direito de viver em sociedade como um ser descente, mas como um serviçal por vezes sem valor, pois “tendiam a classificar, muitas vezes, os negros e os índios como inferiores.”⁹² Rafael Proença, por exemplo, mesmo mulato, com ascendência escrava próxima, assim como salienta Paulo Prado, desprezava o índio, o mameluco, pois, assim como qualquer outro mulato, pretendia pertencer “à classe dos brancos e vangloriava-se em não ter parentes índios.”⁹³

A discriminação, no entanto, não estava enraizada somente na condição social e hierárquica da mulher mulata livre ou negra escrava. Essa corrente patriarcal de inferioridade da mulher estava embutida em toda camada social, da classe alta à inferior escrava, sofrendo essa última maior preconceito.

Desse modo é que Paulo Eiró desvelou na representação de *Sangue Limpo* os amálgamas da escravidão. A pureza seria a negação da miscigenação e dos povos que advinham desse caldeamento. Por meio da ação das personagens, o público foi informado de que o sangue limpo seria aquele corrente nas veias dos europeus, e assim os brasileiros, “especialmente os mestiços como Rafael e Luísa, já não eram mais limpos, na medida em que sua história fora marcada pela colonização e pela miscigenação”⁹⁴ com o escravo. D. José renegava Luísa, por ser mestiça e por representar, enfim, a ameaça da diluição da identidade europeia pura e colonizadora.

Luísa era mulher, mulata e mestiça. Em suas veias corria um sangue impuro aos olhos da sociedade. Ela, assim como os outros descendentes de escravos, era estereótipo animalizado e desconsiderado. Segundo Miguel Vale de Almeida, o miscigenado definia-se como um animal gerado por suas espécies: irregular, anômalo, monstruoso. A mulher mulata, ser híbrido, era considerada como “cabrita, china, mestiça, misturada, morocha, mula,

⁹¹ CARVALHO, J. M. de., 1998, p. 48- 49.

⁹² ALMEIDA, Miguel Vale de. **Um mar da cor da terra**: raça, cultura e política da identidade. Oeiras: Celta, 2000, p. 191

⁹³ PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, 1997, p. 148.

⁹⁴ SÁ, J. B. de, 2005, p. 99.

trigueira.”⁹⁵ É essa ideia que aparece quando um militar afirma ver em Luísa uma rara perfeição; parecia nem ter ascendência escrava, ou seja, possuía a beleza com estereótipo grego ou europeu, mas jamais as características negras, por não serem considerados como seres humanos.

Em geral, as características estéticas são mais evidentes em representações de diferenças físicas, nas quais rostos africanos, levados a assemelhar-se tanto quanto possível a macacos, são postos em contrastes com rostos (ou tipos) europeus ilustrados por meio de esculturas gregas⁹⁶.

Luísa foi apenas uma doce e pura heroína romântica. Desmaiava, soluçava, recebia proibidas cartas de amor de Aires Saldanha, tinha entrevistas também proibidas e surpreendidas por seu irmão Rafael Proença. Enfim, apesar de todas essas expectativas, ela deixava-se levar pelas condições das mulheres da época. Moça do povo, considerava-se incapaz diante das condições sociais que enfrentava. Era manipulada pelas imposições patriarcais, submissa às ordens do irmão e, de certa forma, às imposições de D. José Saldanha em relação à sua união com Aires. Na cena XII do Ato II, D. José Saldanha afirmou que o maior empecilho para o casamento dos jovens era o fator social, pois Luísa era mestiça, descendente de sangue escravo. Esse sangue era considerado por ele mais impuro que se fosse amalgamado ao sangue de um negro livre. Observa-se, na verdade, que as duas visões ora se completam, ora se fundem, pois, “o preconceito foi uma coisa só, forma de comportamento originado por determinados tipos de sociedades que apenas procuravam causas para se justificar.”⁹⁷

D. JOSÉ – Acompanho-os nesses sentimentos de filantropia; e bem que não deseje ir de encontro às idéias recebidas, por absurdas e desumanas que sejam, saltaria por cima desse inconveniente a fim de assegurar a felicidade de Aires e a minha... pois são uma e a mesma coisa. O obstáculo que existe é outro, e maior, direi mesmo invencível. Que importa uma ligeira modificação do sangue? Mas deixar pesar sobre a minha família uma nódoa indelével... Sargento Proença, seu pai era escravo?⁹⁸

Paulo Eiró, em sua peça, enfatiza a questão da condição social. Na fala de suas personagens, faz associações entre o sangue puro e sangue limpo, que contrapõe ao sangue impuro de Luísa, pois seus ascendentes eram escravos. Sobre essa questão, Emília Viotti da Costa afirma que a aceitação do negro e do miscigenado em sociedade aconteceria somente se

⁹⁵ ALMEIDA, M. V. de, 2000, p. 186

⁹⁶ YOUNG, R. J. C., 2005, p. 193.

⁹⁷ MENDES, M. G., 1982, p. 107

⁹⁸ EIRÓ, P., 1949, p. 78-79.

esse construísse sobre sua personalidade uma identidade branca: “negros de alma branca eram negros especiais.”⁹⁹

A partir desse ponto, constata-se, na cena IX do Ato II, certa ênfase ao desejo de branqueamento, quando Rafael, irmão de Luísa, tenta convencer D. José Saldanha da beleza angelical e pura da irmã. Tentando reverter à rejeição de D. José, ele busca artifícios, mostrando que a irmã não portava características do negro escravo, mas, sim, assemelhava-se ao sangue europeu.

Mas, apesar de todo o discurso alusivo de Rafael, D. José Saldanha, com vigor do racismo europeu, renegava o sangue mestiço degenerado, já que esse poderia perpetuar junto ao seu sangue nobre e puro. A seu ver, os mestiços descendiam de uma população indisciplinada e inquieta socialmente, cabendo, portanto, o não caldeamento com a classe dos homens bons, portadores da verdadeira pureza racial e moral. No diálogo da cena XII do Ato II, D. José Saldanha não hesita em esconder a repulsa que sente, não só pelo negro, mas especialmente pelo escravo, sangue esse que corria nas veias da pretendente de seu filho, Aires Saldanha.

RAFAEL – Por causa da minha cor? Tem razão. A sorte do homem pardo é tão miserável. O pobre pode chegar à fortuna, e plebeu pode alcançar honras e glória; mas o homem que traz em si o selo de duas raças diversas e inimigas, o que poderá fazer ele? Dirá às suas veias que conservem este e não aquele sangue? Dirá à sua epiderme que tome esta ou aquela cor? Obstáculo insuperável, que esmaga os maiores arrosos da vontade! Preconceito bárbaro e monstruoso que vota ao desalento e à obscuridade tanta alma grande!

D. JOSÉ – Por que se exaspera assim? Se na sua alma existe uma chaga viva, não fui eu que a abri.¹⁰⁰

Nessa conversa, Rafael traz à cena a condição do negro, do pardo e do mulato na sociedade em que vive. Em sua fala, desmascara a situação do negro que, pela sociedade daquela época, não era respeitado como cidadão, tampouco como ser humano. Ao exemplificar em sua fala que, mesmo o plebeu tinha espaço para ascender socialmente, veda em suma qualquer possibilidade de ascensão ao negro, escravo ou mulato, sem qualquer legitimação de direito. A obtenção de liberdade do negro ou do mulato não bastaria para que eles pudessem ser totalmente aceitos pela sociedade dos brancos. Os estigmas da cor e da condição não desapareceriam com a libertação tão facilmente. O mulato, todavia, conforme Décio de Almeida Prado sentia inferioridade em relação ao branco.¹⁰¹ Essa inferioridade social, nas aglomerações civilizadas, foi motivada, sem dúvidas, pelo menor desenvolvimento

⁹⁹ COSTA, E. V. da, 1999, p. 257

¹⁰⁰ EIRÓ, P., 1949, p.78-79.

cultural e pela falta de oportunidades para a revelação de capacidades e atributos superiores. Já dizia um antigo dito norte americano: “Deus fez o negro, Deus fez o branco, mas foi o Diabo quem fez o mulato”, principalmente se esse tivesse ascendência escrava.

Rafael, ao declarar que seu pai era escravo, filho de um homem europeu e de uma mulata cativa, confirmou a questão da discriminação sexual patriarcal do colonialismo, pois “importante seria dilucidar as regras sexistas que quase sempre deitavam na cama o homem branco e a mulher negra, e não a mulher branca e o homem negro.”¹⁰² Também emerge nesse discurso o ideal igualitário de Paulo Eiró que, sem hipocrisia e constrangimento, deveria ser feito à fusão entre brancos e pretos. Não se contentou apenas com a abolição, o autor vai mais longe, fazendo abertamente, por meio do casamento entre Aires e Luísa, a fusão novamente das duas raças, que para ele constituía a base da nacionalidade. Só por meio dessa fusão que o Brasil se unificaria. Se continuasse a repudiar o sangue impuro, conforme o conceito ibérico de sangue puro, nunca haveria uma igualdade nacionalizada.

Enfim, com simplicidade, o autor deixou bem exemplificado seu pensamento quando afirmou que a flor da liberdade não poderia mesmo ser roída pela nódoa negra da escravidão. Trouxe à cena, por meio das representações de seus personagens, a face do preconceito baseado na condição social da época.

4.2 GONZAGA OU A REVOLUÇÃO DE MINAS - A LUTA PELA LIBERDADE

Com ímpeto original, a fim de denunciar as injustiças sociais, Castro Alves, o poeta dos escravos, deixou antever em seus poemas uma imagem de feição própria: a dor das vozes que se construíam em seus versos falava mais alto que a delicadeza da poesia da época.

Como dizia o mestre Machado de Assis, ele vestia suas “idéias com roupas finas e trabalhadas.”¹⁰³ No teatro não foi diferente. Apesar da inexperiência e da pouca idade do autor, em *Gonzaga ou A revolução de Minas*, peça escrita no ano de 1867, ele foi hábil e comprovou sua sagacidade quando ligou à revolta pela liberdade do Brasil à luta pela abolição dos escravos. Juntou à intriga o problema da escravidão como função decisiva para o

¹⁰¹ PRADO, D. de A., 1996, p. 167.

¹⁰² SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre o Próspero e Caliban: colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (orgs). **Entre ser e estar**: raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2002, p. 42.

¹⁰³ ASSIS, Machado de. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/oconto_machad.html>. Acesso em: 22 jul. 2009.

desfecho, pois se tornou denúncia contra as desigualdades sociais. Eis o romantismo que permitiu ao poeta baiano abraçar uma grande causa e dignificar, por meio da dramaturgia brasileira, a raça oprimida.

João Roberto Faria registra que o entusiasmo de Castro Alves pelo teatro começou em Recife, em 1866, quando ainda tinha dezenove anos de idade. Frequentador assíduo do Teatro Santa Isabel, o jovem apaixonou-se pela atriz portuguesa Eugênia Câmara, primeira dama da companhia dramática de Furtado Coelho. No início de 1867, como mencionado, concluiu o drama que vinha construindo para a atriz, intitulando-o *Gonzaga ou A revolução de Minas*.

A primeira apresentação aconteceu em Salvador, em 7 de setembro do ano de 1867, e o sucesso fez com que o casal partisse para a cidade do Rio de Janeiro. Com uma carta de apresentação em mãos, Castro Alves encontrou-se com José de Alencar, para quem leu o drama e alguns de seus poemas. Deslumbrado com o talento do jovem poeta baiano, José de Alencar publicou uma carta no *Correio Mercantil* em 22 de Fevereiro de 1868, na qual convidava o crítico brasileiro Machado de Assis a fazer uma análise mais criteriosa do drama histórico que colocava em cena as desventuras dos inconfidentes mineiros.

Conforme J. R. Faria, J. de Alencar não economizou elogios ao drama. Em primeiro lugar, situou Castro Alves como discípulo de Victor Hugo. A forma do drama, conforme J. de Alencar, o colorido das ideias, o estilo, o idealismo, tudo permitiu a aproximação das vertentes de Victor Hugo. Ao apontar alguns defeitos, procedeu de maneira cuidadosa. Fez referência, por exemplo, à exuberância de poesia como problema causado pela juventude do poeta, e somente o tempo, afirma, faria a sobriedade substituir a “prodigalidade soberba da sua imaginação.”¹⁰⁴

As restrições de J. de Alencar direcionaram-se apenas ao anacronismo do drama: já iam longe os tempos românticos e o Realismo já havia sido abandonado pelos poetas decepcionados com a voga da opereta. Mesmo assim, o poeta baiano ainda se encantava com o romantismo social de Victor Hugo, o que o levou a enfatizar causas sociais, como a abolição da escravatura – o verdadeiro fio condutor de *Gonzaga ou a Revolução de Minas*.

José de Alencar, em suas ponderações, não teve intuito, em nenhum momento, de enfatizar os defeitos do drama; pelo contrário, em sua carta publicada no *Correio Mercantil*, fez uma bela apresentação de Castro Alves aos letrados do Rio de Janeiro, tentando despertar o interesse dos empresários teatrais para a encenação da peça.

¹⁰⁴ FARIA, J. R., 2001, p. 68.

Em 29 de fevereiro de 1868, segundo D. de A. Prado, Machado de Assis responde à análise do drama *Gonzaga*. Em concordância com as ideias de Alencar, Machado de Assis acentua a exuberância de poesia como um problema da idade, que certamente seria sanado com a maturidade do poeta. No passo seguinte, destaca o assunto histórico do drama, ressaltando que a luta pela Independência, buscada pelos Inconfidentes, merecia ser reverenciada e lembrada, pois esses heróis carregavam o prestígio e o sofrimento. Trazendo para os palcos a tragédia política ocorrida em Minas Gerais, segundo Machado, Castro Alves buscou construir a história e a arte de forma que nem aquela o poderia acusar por infidelidade, nem esta de copiador; ressalta também a boa escolha do poeta em colocar como protagonista Tomás Antônio Gonzaga, não somente pelo amor à Marília (Maria Dorotéia), mas por desempenhar papel decisivo na conspiração, por ser um patriota.

Para Machado de Assis, Castro Alves procedeu com a mesma fidelidade histórica em relação aos outros inconfidentes. Tiradentes, Cláudio Manuel da Costa, Joaquim Silvério dos Reis, Alvarenga Peixoto, Padre Carlo, todos foram caracterizados fielmente de acordo com a história, sem nenhuma profanação. Se houve algum exagero, salientou, foi devido à natureza artística, necessária ao teatro. O crítico viu poucos defeitos no drama, e quanto à figura do negro, logo afirmou que, em uma conspiração para a liberdade, nada mais justo que propor a ideia da abolição, já que os negros da peça, representados por Luís e Carlota, eram escravos. E foi ainda mais longe, quando comparou o escravo ao rei Lear, carregando nos braços Cordélia morta - a comoção, a exclamação e os soluços os unem, “quem os compara não vê nem o rei nem o escravo: vê o homem”¹⁰⁵ que sofre e que procura se afirmar por sua personalidade humana.

O jovem poeta viu seu trabalho reconhecido pelo principal crítico do teatro brasileiro e também por intelectuais do Rio de Janeiro como Francisco Otaviano, Joaquim Serra, Quintino Bocaiúva, Salvador de Mendonça, Pinheiro Guimarães, Henrique César, Ferreira de Menezes, Resende Muniz, Fagundes Varela, entre outros. Juntos, eles ouviram a leitura do drama *Gonzaga*, no salão do *Diário do Rio de Janeiro*, e se encantaram por esse.¹⁰⁶ O crítico, assim como os amigos, não poupou elogios e incentivou Castro Alves a investir na carreira de dramaturgo. Entretanto, a Castro Alves só restaria o consolo e o reconhecimento dos principais intelectuais do Rio de Janeiro, pois seu drama foi rejeitado pelo ator e

¹⁰⁵ Ibidem, p. 70.

¹⁰⁶ Na época, havia o hábito de promover leituras dramáticas públicas - hoje praticamente desaparecido. Assim, esse drama teve uma boa recepção, considerando-se a leitura para uma plateia de escritores. Machado de Assis faz alusão à sessão de leitura em resposta a uma carta de José de Alencar publicada no *Correio Mercantil* no ano de 1868.

empresário Furtado Coelho, então marido da atriz Eugênia Câmara, e não entrara em cena. Esse drama só foi encenado em São Paulo, no Teatro de São José, com Eugênia Câmara e Joaquim Augusto, um ator de prestígio, em 25 de outubro de 1868.

Um mês antes de estrear o drama, Castro Alves escreveu uma carta a Joaquim Augusto revelando a alegria de contar com a sua colaboração e também expondo a apreensão em relação à plateia, que deveria ser composta pela mocidade acadêmica, devido ao patriotismo e ao lirismo da peça. *Gonzaga*, dizia Castro Alves, foi “feito para a mocidade.”¹⁰⁷

Nele estão claras as vertentes românticas que orientaram na construção: *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, drama encenado em quatro atos, tem como pano de fundo, nos primeiros atos, a cidade de Minas Gerais, e no último, a cidade de Rio de Janeiro. As cenas acontecem entre os anos de 1789, ano da Inconfidência, e 1792. São as personagens da peça: Doutor Tomás Antônio de Gonzaga; dona Maria Dorotéia de Seixas, Governador Visconde de Barbacena; Coronel Joaquim Silvério dos Reis; Tenente Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes; Doutor Cláudio Manuel da Costa; Inácio José Alvarenga; Vigário Carlos Correia de Toledo; Tenente-coronel João Carlos Xavier da Silva Ferrão; Carlota; Paulo; carcereiro; criado; damas; cavalheiros; conspiradores e soldados.

A ação tem como fio condutor a luta pela liberdade da nação brasileira e pela abolição do cativo, como subtema da história, romanceada pela participação de Gonzaga, na Inconfidência Mineira, com Maria Dorotéia, a sua Marília. O problema político da derrama, em *Gonzaga*, serve apenas como pano de fundo para os acontecimentos que a peça procura abordar. O que tem maior importância dramática é o desfecho amoroso de Maria e Gonzaga, que se une ao problema da liberdade, por cuja razão todos sofrem, principalmente os negros escravos, por representarem a classe inferiorizada.

O Ato I, apresentado pelo título *Os Escravos*, tem início em uma chácara, nas dependências do Tenente João Carlos. Gonzaga abre a peça dialogando com Luís, o negro liberto que o criou. Luís é fiel e dedicado, seria feliz se uma dor não o torturasse, pois sua mulher Cora e a pequena filhinha foram arrebatadas de seus braços pelos capatazes de seus antigos senhores, de quem fugira. Cora, para não voltar ao cativo, preferiu afogar-se no riacho, e a filhinha fora vendida não se sabia a quem, mas Luís nunca deixara de procurá-la. Já havia perdido a esperança de encontrá-la quando Gonzaga, no início da peça, insinua saber o paradeiro da filha. Só o revelaria, porém, se Luís se tornasse seu aliado na luta que pretendia travar, junto com seus amigos, pela liberdade do país. Luís não oscila, mas a revelação só

¹⁰⁷ FARIA, J. R., 2001, p. 73.

viria mais tarde, e assim fica ignorando que sua filha é a bonita escrava de Joaquim Silvério dos Reis, aparente aliado na conspiração.

Na trama, Silvério é um traidor e pretende usar a escrava como objeto de suas maquinações, prometendo-lhe como prêmio, pela execução dos planos, o reencontro com o pai perdido. A escrava Carlota, porém, promete desistir, justificando estar cansada das muitas atrocidades por ela cometidas. Silvério ameaça-a, dizendo que, se não cumprir suas ordens, será desonrada por todos os escravos de sua senzala. Sem saída, Carlota aceita mais uma das chantagens do senhor, pois não queria decepcionar o pai em vê-la desonrada.

Seu primeiro passo, depois das ameaças, é subtrair de Maria Dorotéia uma carta recebida por Gonzaga com o nome dos conspiradores e o plano da nova república. Com a súbita entrada do Governador Visconde de Barbacena na sala, Maria Dorotéia desmaia, deixando cair a carta com os documentos do corpete. Carlota os apanha e os entrega a Silvério para, enfim, poder ver o pai. No entanto, Carlota é mais uma vez enganada, pois esses documentos logo vão parar nas mãos do Governador, que era a favor do domínio da Metrópole e da permanência da escravidão e fica, então, sabendo de toda a conspiração. Entretanto, ele estava disposto a “fechar os olhos”, se Maria Dorotéia se dispusesse a amá-lo, mas a moça o detestava e, por isso, fugia sempre de suas propostas amorosas.

Os conspiradores combinaram encontrar-se de noite em uma casa isolada, próximo a um rio onde havia um barco que facilitaria a fuga, caso fossem surpreendidos. Carlota, mascarada e vestida de homem, entra no reduto a fim de inutilizar o barco e voltar, passando pelos guardas que a reconhecem pelo rosário que trazia no pescoço.

Por outro lado, Maria Dorotéia acaba descobrindo que o governador está a par de tudo e pretende apanhar todos os conspiradores com a ajuda de Silvério. Ela se veste então de homem e vai ao encontro dos conspiradores para alertá-los que o governador está com os documentos comprometedores da revolução em mãos e que Gonzaga, sendo o único que não estava comprometido, portanto, poderia ainda ser salvo. Mas Gonzaga, nobremente se recusa a fugir e resolve assumir as consequências junto aos amigos conspiradores.

Nesse momento, Carlota, que já inutilizara o barco, é descoberta por Luís. Como representa uma traidora perigosa, ela será morta. Luís manda que ela reze pela última vez para pedir perdão pelos pecados cometidos. Ela diz já ter rezado e pede para olhar pela última vez o rosário que a mãe lhe deixara antes de morrer, justamente para que servisse de identificação num possível reencontro com o pai perdido. Luís, perturbado, ao ver o rosário, pergunta à moça como este fora parar em suas mãos. Carlota conta sua triste história: para conhecer o pai perdido não hesitara em se tornar falsa e indigna, sacrificando as pessoas da casa, embora isso

lhe causasse horror. Luís pergunta o nome de sua mãe e de seu pai e, ante sua resposta, pai e filha finalmente se encontram e se abraçam ternamente.

Os conjurados esperam a invasão dos homens do governador. Estão cientes da escolha: lutar até a morte pela liberdade da pátria e pela abolição dos cativos. A casa é invadida, Silvério descobre a traição de Carlota e cumpre a promessa em castigá-la: entregá-la como mulher a todos os negros da senzala.

Na cena XVIII do Ato III, intitulada *Os Mártires*, aparece Paulo, o escravo a quem Silvério entregara primeiro Carlota. Ele reaparece trazendo a moça morta, ensanguentada, em seus braços. Luís, desesperado, corre até a filha, toma-a nos braços e percebe que ela morrera como mártir, honrada por representar com seu sangue a luta pela liberdade brasileira, pela liberdade do escravizado.

No Ato IV, com o final da conjura, todos são presos. Gonzaga está no calabouço acompanhado por Luís, seu fiel amigo que lhe presta ainda um último serviço antes da partida para o desterro: o Visconde de Barbacena, o governador, é desmascarado. Apaixonado por Maria Dorotéia, tenta convencer Gonzaga de que a moça havia se entregado a ele para salvá-lo da prisão. Descoberta a intriga, Gonzaga se despede da noiva e parte para o desterro com Luís.

Mesmo que a Inconfidência Mineira esteja mais bem representada na peça *Gonzaga* - até o título lhe dá destaque -, o negro escravo não perdeu seu foco. Luís e Carlota representaram a voz do negro, do cativo, que desterrados de seu continente, separados de seus laços e levados para um lugar desconhecido, foram tratados como animais, sujeitos sem corpo, sem nome, antepassados ou bens próprios. Como já foi dito, o escravo era um bem pessoal, poderia ser leiloado, hipotecado, vendido, alugado, penhorado como as demais posses de seu proprietário. Não tinha distinção ao lado dos animais: aos olhos dos senhores e da sociedade, os escravos eram coisas, animais de trabalho, *instrumentum vocale*.

Aristóteles também não pensava muito diferente a respeito da escravidão: para ele o escravo era um ser inferior por natureza, destinado a obedecer e a servir. A produção, dizia, precisava de trabalhadores para ter continuidade e, nessa vertente, o escravo, como instrumento vivo, tinha que se sujeitar ao seu senhor. O escravo não constituía um bem pessoal vinculado, mas alienável ao arbítrio do proprietário. A família escrava, naquele período, não recebia reconhecimento civil ou religioso, “marido e mulher, pais e filhos

podiam ser legalmente separados e vendidos a senhores diferentes”¹⁰⁸, conforme aconteceu com a família de Luís, quando ainda eram negros escravos de uma fazenda.

LUIS-Um dia um homem chegou à fazenda [...]. O negro e a mulher, de volta do trabalho, sentados à porta da senzala, brincavam com uma criancinha que esperneava rindo no chão [...]. De repente, uma chicotada interrompeu o nome de Deus na boca da pobre mãe [...]. O estrangeiro dizia: “Tu vais ser castigada com teu filho”. A desgraçada ousou ajoelhar-se... creio que despiram-na e ali mesmo o açoite estalaram.¹⁰⁹

Na colônia brasileira, não foi diferente o tratamento em relação à escravidão. No que se refere ao estatuto jurídico social a respeito do escravo, a colônia acompanhou as tradições gregas, onde o escravo era considerado “coisa” de seu senhor, submisso a suas vontades e ações. O negro viveu a escravidão no seu pior caráter, instrumento vivo de trabalho, nada mais se queria dele senão a sua força bruta, material. Não teve no Brasil proteção de ninguém, foi tratado aqui “como o último dos descasos no que diz respeito à sua formação moral e intelectual e preparação para a sociedade em que à força o incluiu.”¹¹⁰ Essas preparações não iam além do batismo e algumas noções rudimentares decoradas da religião católica.

Castro Alves, porém, frente a essas injustiças, foi além dos autores da época e, com olhos argutos, “tornou-se o poeta por excelência do escravo ao lhe dar não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica.”¹¹¹ Dignidade esta que se tornava inexistente frente à sociedade que discriminava, rotulava aqueles que, por carregarem consigo uma nódoa indesejável, eram considerados tampouco seres humanos. Portanto, não tinham direitos, muito menos desejos que poderiam ser realizados. Uma mãe, dessa forma, não tinha direito sobre seu filho, o amor era um crime, a proteção, um afrontamento.

Em *Gonzaga*, no momento em que Luís relembra o passado, da triste sina que tinham os escravos de não poderem ver seus filhos crescerem, alude ao poema *Tragédia no lar*, de Castro Alves¹¹²: uma mãe sentada à porta da senzala, embalando seu filhinho, é, de repente, surpreendida pelos capatazes da fazenda. Ao tentarem retirar de seu colo a criança adormecida, ela se ajoelha, assim como Cora, e pede que retirem seu coração, mas não seu filho, pois nada mais restará a não ser o triste destino da escravidão. Uma mãe escrava, por sua condição, não tinha o direito de ser mãe, pois ser mãe, nessas circunstâncias, era um

¹⁰⁸ GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. 4 ed. Ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 67.

¹⁰⁹ ALVES, Antônio de Castro. **Obra completa**. 3º reimp. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 129.

¹¹⁰ PRADO JUNIOR, C., 1981. p. 276.

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos 1750-1880. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 592.

¹¹² Ver *Tragédia no lar*, de Castro Alves.

crime, ter um filho, um roubo, alma de lodo; trazia consigo a noite na alma, o laivo escravidão.

A condição do negro na sociedade colonial era gritante. Embora liberto há muito tempo, Luís junta o fator negativo à sua condição: ser negro. Essa condição pesava negativamente na inclusão do sujeito por estar ligado a estereótipos que recaíam sobre os negros. Além disso, a imagem deles sempre se associava ao trabalho servil e a situações, muitas vezes, repugnantes. Os negros eram repelidos em massa pelos brancos. Em *Gonzaga*, o problema da escravidão e da condição do negro da época é colocado na peça continuamente. A surpresa de Cláudio Manuel da Costa, quando Gonzaga introduz um ex-escravo no meio dos conjurados, é um exemplo de discriminação:

GONZAGA - Vem cá. (Aos companheiros:) Vêem este homem?

CLÁUDIO - Por Deus! É um negro.

GONZAGA - Sabem a que classe pertence?

CLÁUDIO - Um escravo ou um liberto.¹¹³

Gonzaga denuncia a situação do negro mesmo liberto, daquela época, aos conjurados: um ser desprezado que, por carregar a marca da escravidão, não tem direitos, muito menos voz na sociedade. Isso não é diferente para Carlota, a escrava de Silvério, que se submete às chantagens do senhor para poder um dia encontrar o pai. Obedecendo ordens, Carlota pratica atos horríveis, mesmo prejudicando alguém. Por sua condição de propriedade de outro, como escrava, deveria se sujeitar ao senhor a quem pertencia, pois sua pessoa é propriedade de outro homem, sua vontade está sujeita à autoridade de seu dono e seus trabalhos são obtidos através da coerção, uma vez que depende desse do “nascimento à morte.”¹¹⁴ Carlota confirma a condição de sujeição do escravo neste discurso:

CARLOTA - Basta, meu senhor, pelo amor de Deus. Não me obrigue a fazer tanta traição. Eu já não posso mais. Espiar, vender as pessoas que amo [...]. É verdade, eu sou escrava, meu senhor; [...]

SILVÉRIO - Ah! O tratante tem gosto de senhor. Creio também que tens um pai. [...] arranca a máscara e tu serás a mais desgraçada de minhas escravas.¹¹⁵

Instrumento de trabalho e propriedade, sequer merecedora de estatuto legal de sujeito, forçada a praticar delitos e a satisfazer os anseios de seus senhores, o que se observa no caso, na corrupção de que Carlota é vítima, são situações em que a honradez e a perfídia

¹¹³ ALVES, A. de C., 1997, p. 127- 128.

¹¹⁴ PRADO JÚNIOR, C., 1981, p. 288.

¹¹⁵ ALVES, A. de C., 1997, p. 135.

englobam-se num problema exclusivo. Ideais para as famílias patriarcais, nas quais tais virtudes não encontravam sustentação quando se tratava de mulheres das camadas inferiores.

A preocupação em manter a honradez e a virgindade leva Carlota a temer Joaquim Silvério e a defender-se diante das ameaças a ponto de aceitá-las e cumprir todas as atrocidades propostas pelo senhor. Chega a parecer estranha essa situação, diante da exploração sexual das escravas da época. Exploração essa comum nos ditos populares: “branca para casar, preta para trabalhar e mulata para fornicar”. A escrava, nesse período, era considerada objeto de prazer dos senhores e de seus filhos. Muitos desses moços iniciaram sua vida sexual com as escravas de suas fazendas e com elas concebiam filhos bastardos. Diante dessa visão, os filhos dos senhores criavam-se para serem garanhões, e as negras e mulatas, para ventres geradores de um número maior de escravos para ampliação de propriedades. Para a mulher negra, portanto, a concessão apenas de ser objeto sexual, fornicar e trabalhar, era diferente do destino de Carlota, que se valeu do modelo de comportamento das sinhazinhas da época. Foi a mulher branca, da classe dominante, que serviu de modelo ao comportamento de Carlota, e foi devido à reprodução desse comportamento que justificou seus gestos e traições:

CARLOTA - (com voz forte) Pois bem, meu senhor, o chicote não me desonra! Inda há um Deus no céu...

SILVÉRIO - (ameaçando) Mas sabes o que há na terra? Creio que falaste agora na Tua honra. Pois bem, o teu noivo saberá que tu és minha amante... Porque amanhã o serás, e depois te entregarei aos mais repugnantes negros de minhas senzalas.

CARLOTA - Oh! Meu Deus, meu Deus! Dá-me força. Pois bem, senhor Silvério, ouço uma voz que me diz que a minha desgraça será contada como uma virtude no céu e me dará a vida eterna.¹¹⁶

De traidora, Carlota passa a ser mártir e vítima, por seu suicídio. Carlota mostra-se aqui como uma virgem, moça de sangue puro, pois seus valores não se diferenciavam daqueles de uma moça de casta, dentro dos preceitos da moral cristã e dos preceitos da época. Dessa maneira, pela referência ao código do bom comportamento da mulher branca, para quem a preservação da virgindade e da honra eram, não somente, indicativos de virtudes, mas de classe, de casta, que se justificava a atitude de Carlota e por isso foi perdoada, por ser uma escrava que era torturada e humilhada dentro dos códigos cotidianos.

SILVÉRIO- Paulo, vê esta mulher? É tua. Leva-a para tua esposa.

CARLOTA - Não, eu irei mais longe... Meu pai! Meu pai... Tua filha não prostituirá a boca que tu purificaste. (Sai com Paulo.) Paulo entra rapidamente, trazendo às costas Carlota morta com os vestidos em desordem e a testa cheia de sangue.

LUIS - (Desvairado, tomando-a nos braços.) Minha filha! Minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... Já não ouves!... [...] Carlota! Tu eras uma escrava! Carlota!

¹¹⁶ Ibidem, p. 135.

Tu eras uma mulher! Carlota! Tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil.¹¹⁷

Carlota preferiu a morte à desonra. Uma personagem sofrida, infeliz, tinha consigo imagem dramática bem delineada. As qualidades de seu caráter transpareciam desde as primeiras falas. Sua morte funcionou como uma espécie de redenção final para os gestos de traição que se abstraíam diante a conduta. Castro Alves, o poeta dos escravos, não poderia fazer diferente: dignificar a raça oprimida dando-lhes o poder de trazer consigo a luta pela liberdade da nação até a morte. Carlota foi mártir por possuir consciência moral elevada, como Luís, por ser um escravo fiel.

Esses, como outros negros, assim como a personagem Liberato, de *Sangue Limpo*, representaram a face sofrida da nação brasileira, trouxeram nas mãos calejadas a solução de muitos problemas, a possibilidade de promover mudanças na vida de muitas pessoas. Na apoteose dramática em que não poderia deixar de concluir o drama, ouve-se o Hino Nacional, Gonzaga e Luís passam no fundo do palco em um barco. Antes de baixar o pano, é declamado por Maria Dorotéia um alentado poema no estilo condoreiro para os espectadores, celebrizando o poeta.

Castro Alves, com sua fértil imaginação, trouxe à cena, embora nos moldes românticos, mais um dos problemas sociais da época e deu aos escravos o destaque aos olhos do espectador, cabendo a esses papéis de grande nobreza de espírito as características dos heróis trágicos.

¹¹⁷ Ibid. p. 176.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todos sabem de que elementos heterogêneos se compõe a nação brasileira”¹¹⁸, escreveu o dramaturgo Paulo Eiró. Foi por meio do teatro brasileiro que toda essa face nacional apresentou-se e foi representada. Como espelho fotográfico, o teatro brasileiro foi tessendo a história social brasileira e, com fios ideológicos, incrustados de historicidade, trouxe à cena a face legitimada brasileira de uma nação que se construía com base em um povo diferenciado pelo caldeamento de raças, atualmente, etnias.

Atribuindo a essas considerações, rebuscam-se as indagações de Paulo Eiró que, em suas afirmações, denunciam que a escravidão fez parte da história da colonização do Brasil. O autor, no prefácio da peça *Sangue Limpo*, alude que não há mais espaço para esse cancro que é a escravidão, uma vez que se vivia um novo tempo, mudanças deveriam concretizar-se. Indaga a posição de seu contexto social e histórico frente às mudanças que lhe pareciam inexoráveis: “é dever de quantos têm poder e inteligência [...] apagar essas raias odiosas, e combater os preconceitos iníquos que se opõem à emancipação completa de todos os indivíduos nascidos nesta nobre terra.”¹¹⁹

Nessa pesquisa, pretendeu-se destacar a importância que teve o teatro como registro da vida na sociedade brasileira após a Independência. Mais especificamente, buscou-se evidenciar o papel representativo do teatro brasileiro no que se refere à representação da sociedade do século XIX, analisando-se a figura da personagem negra e da mulata em cena. Em outras palavras, a importância do teatro, tendo como pano de fundo a escravidão.

Inicialmente, discorreu-se sobre o teatro brasileiro e seu contexto histórico, que se construía política e culturalmente sob a afirmação da nacionalidade. Na sequência, apresentou-se o negro e o miscigenado como componentes dessa construção nacional, tendo em vista a condição miserável a que eram submetidos. Dessa forma, como voz representativa nacional, buscou-se reflexão nas personagens negras e miscigenadas por anunciarem as condições discriminatórias sempre sufragadas ao meio social ficcional que elucidavam a realidade.

Sabe-se que é por meio de ações que a personagem funda onticamente o espetáculo, e sua voz anuncia a realidade ali representada, fazendo parecer verdadeiro o

¹¹⁸ EIRÓ, P. 1949, p. 25.

¹¹⁹ Ibidem, p. 26.

verossímil, pois, “tudo é verossímil ou possível na mimese, até o inverossímil, desde que motivado, simulado como admissível.”¹²⁰

Procurando mostrar como o teatro do século XIX falava da realidade, essa pesquisa se organizou com vistas a analisar as vozes sofridas do negro escravo e do miscigenado na dramaturgia brasileira. Para tanto, foram selecionadas três peças representativas desse período que trouxessem, em seu enredo, personagens que assumissem a voz do negro, na época, e que pudessem demarcar o caráter corruptor da escravidão.

O tema escravidão foi analisado nas falas de personagens que, em seus discursos, anunciam e denunciam todo o contexto social da época e são imagem de uma nação que se construiu como fruto da discriminação social e racial. Essas personagens denunciavam em cena as condições sociais e hierárquicas que o negro, o miscigenado e o cativo viviam por carregar em suas veias o sangue degenerado aos olhos da sociedade branca.

Na comédia de José de Alencar, com o destaque da personagem Pedro, o “demônio da família”, abordou-se, pelo viés de um escravo doméstico, a questão no âmbito familiar. Representante imoral, capaz de trazer prejuízos às famílias da época, foi julgado como corruptor.

Reforçando o já dito, no capítulo seguinte, foram analisados os dramas *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró, e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves. Buscou-se focalizar a personagem mestiça no âmbito social e os deveres que lhe são impostos e, dentro do contexto histórico, procurou-se enfatizar o lugar que ocupava a mulher mestiça cativa na hierarquia social. Enfocaram-se as condições sociais e hierárquicas que o negro, o miscigenado, o cativo sofriam por carregar em suas veias o sangue degenerado aos olhos da sociedade branca.

Na atenção às personagens que compõem as peças analisadas, evidenciou-se a face mestiça como um dos fatores indispensáveis para a construção de uma nação legitimada por meio do caldeamento de sangue, enfocando as dissonâncias sociais que elevavam o preconceito e o fator classificatório social estabelecido pela sociedade patriarcal. Introduziu-se também a análise das personagens miscigenadas na peça de Paulo Eiró, que apresenta as desarmonias no estatuto dos brasileiros, trazendo à cena os maus tratos e injustiças cometidas com os negros cativos. Como uma espécie de denúncia, ele mostra, por meio do discurso de suas personagens, a diferença discriminadora como obstáculo para a concepção e exercício da nacionalidade legal, social e cultural.

¹²⁰ COSTA. L. M. da, 1992, p. 54.

Castro Alves não difere na abordagem do mesmo tema quanto às injustiças cometidas ao negro cativo; ainda vai além, quando em sua peça, liga a revolta pela liberdade do Brasil à luta pela abolição da escravidão. Nessa peça, o negro, apesar de sofrer por sua condição servil, desempenha um importante papel, quando é focado pelo autor como fator base na construção da nação, além de assemelhar-se nas dobraduras das cenas como herói, mártir que morre para defender sua honradez - códigos de valores que até então não eram considerados na conduta moral dos negros, mestiços ou cativos.

Nessa dissertação, é importante lembrar que a análise procurou mostrar que as peças se relacionam mesmo que a visão dos autores seja diferente. Para tanto, os capítulos e os sub-capítulos abordaram o mesmo recorte - a escravidão, anunciando a uma só voz a história de uma nação que se formou com um cancro que inviabilizava o estatuto igualitário social, e, portanto, a consolidação da identidade.

Dadas essas observações, salienta-se que essa pesquisa buscou evidenciar a importância do teatro como espelho fotográfico social e representativo da nação, trazendo junto a sua representatividade as raízes da escravidão. Toda a realidade social era anunciada pelas personagens com fios ideológicos e históricos dos autores da época que, com intuito revelador, traziam à cena as fraturas e divisões que inviabilizavam a igualdade social e racial entre aqueles que formavam uma só nação, porém, fragmentada pela discriminação.

Nesse sentido, pretendeu-se também mostrar como essas faces desveladas do mestiço e do negro escravo fundiram-se como uma chave para a compreensão da formação social e identitária da época. O teatro encenou e colocou em cena as mazelas sociais do negro, do mulato, do mestiço... Face desvelada, silenciada pelas vozes não ditas.

O teatro brasileiro encenou a vida representada.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Antologia do Teatro Brasileiro: O Teatro de inspiração romântica**. São Paulo: SENAC, 1997.

ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1960.

_____; PARRON Tâmis (org). **Cartas a favor da escravidão**. São Paulo: Hedra, 2008.

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade**. Oeiras: Celta, 2000.

_____. **O Atlântico pardo. Antropologia, pós - colonialismo e o caso “lusófono”**. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de FELDMAN-BIANCO, Bela (Coord). **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.

_____. **Crioulização e fantasmagoria**. Lisboa: Oeiras, 2004.

ALVES, Antônio de Castro. **Obra completa**. 3º reimp. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: Reflections on the origins and spread of nationalism. Revised ed. London*, 1991.

BARBEITOS, Arlindo. **Oliveira Martins, Eça de Queirós, a raça e o homem negro**. In: **Actas da III Reunião Internacional da história da África**. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga do Instituto da Investigação Científica Tropical, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAH, Avtar. **Cartographies of diaspora; contesting identities**. London and New York: Routledge, 2003.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil** - quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo: T.A Queiroz: 1986.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva S.A, 1981.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados: escritos da história e da política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: UNESP, 1999.

COSTA. Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.

DENIS, Ferdinand. **Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da USP, 1980.

EIRÓ, Paulo. **Sangue limpo**. São Paulo: Typografia Literária, 1949.

ECLESIÁSTICO. **Bíblia sagrada**. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

_____. **O teatro realista no Brasil 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Ática, 1974.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala** - Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global Editora, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos** - Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. 4 ed. Ed. São Paulo: Ática, 1985.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O teatro no Brasil**. Sob Dom Pedro II. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1979.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBBI, Ruggero. **A expressão dramática**. Ministério de Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Crônicas de lélío**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

_____. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/oconto_machad.htm>. Acesso em: 22 jul. 2009.

MACGOWAN, Kenneth; MELNITZ, William. **Las edades de oro del teatro**. México: Coleccion Popular, 1992.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**: entre 1838 e 1888. São Paulo: Ática, 1982.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

PINTO, Alberto Oliveira. **O discurso da raça em Angola:** um obstáculo à construção da democracia? “A formação do anticolonialismo em Angola”, *Liberdade. Revista de cultura e contra cultura.* Anais científicos da Universidade Independente, Nova Série, nº 7, Lisboa; Estúdios Cor, 2004.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo - Colônia.** S.P: Brasiliense, 1981.

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

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O drama romântico brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, 1997.

PRIORE, Mary Del; BASSANEZI, Carla (Org). **História das mulheres no Brasil.** In: *Homoerotismo feminino e o Santo oficiam.* São Paulo: UNESP- Contexto editora, 1997.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira.** 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SÁ, Jussara Bittencourt de. **A nação brasileira em cena.** 2005. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Curso de Pós - Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, Florianópolis, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Entre o Próspero e Caliban: colonialismo e inter-identidade.* In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (orgs). **Entre ser e estar:** raízes, percursos e discursos da identidade. Porto: Afrontamento, 2002.

SCHERER, Marta Eymael Garcia; ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. Silvio Romero, um crítico do século XX- **Terra roxa e outras terras**: revistas de estudos literários. Vol. 16. Set. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol16/TRvol16b.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2009.

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

_____. **Negras imagens: ensaios sobre cultura e Escravidão no Brasil**. In: COSTA, Ângela Marques da. A violência como marca: a pesquisa em história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

_____. **As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Série Princípios, 1989.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Difel, 1982.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim**: Teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé/Socii, 1982.

TORNQUIST, Helena. **As novidades velhas** - O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo da Silva. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**, 4ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo USP, 1977.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: UFSC, 1997.

YOUNG, Robert J. C. **Desejo colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2005.