

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

REGINA CLAUDIA GARCIA OLIVEIRA DE SOUSA

Entre espelhos deformantes:
A representação da escravidão em quatro peças brasileiras do século XIX
Versão corrigida

São Paulo
2012

REGINA CLAUDIA GARCIA OLIVEIRA DE SOUSA

Entre espelhos deformantes:

A representação da escravidão em quatro peças brasileiras do século XIX

Versão corrigida

(O exemplar original encontra-se disponível no CAPH da FFLCH)

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientadora: Profª Drª Andrea Saad Hossne

São Paulo
2012

Para:

Denilson Oliveira, como sempre.

Fernanda, Théo, Abraão e Isaque, meus sobrinhos.

Andrea Hossne, por tudo.

Resumo:

O presente trabalho dedica-se à observação da representação da escravidão brasileira no teatro realizado no século XIX, especialmente durante o período romântico no Brasil, a partir da análise de quatro peças: *Calabar* (1858), de Agrário de Meneses, *Mãe* (1859), de José de Alencar, *Sangue limpo* (1861), de Paulo Eiró, e *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1867), de Castro Alves. O objetivo desta pesquisa é mostrar como a escravidão brasileira passou por processos, como a metaforização, que mascararam a realidade do sistema, ocultando a violência que lhe era intrínseca. Tal representação é alcançada em grande parte através da criação de imagens deformadas do escravo que, embora esteja na base da formação brasileira, quase não aparece de modo positivo na literatura da época senão por um viés embranquecedor e somente quando se trata do escravo doméstico.

Palavras-chave:

Teatro brasileiro – Romantismo – Escravidão – Agrário de Meneses – José de Alencar – Castro Alves – Paulo Eiró

Abstract

This work observes the representation of the slavery in Brazil in the theatre of the XIX century, specially during the period of romantism in Brazil, analyzing for pieces *Calabar* (1858), of Agrário de Meneses, *Mãe* (1859), of José de Alencar, *Sangue limpo* (1861), of Paulo Eiró, and *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1867), of Castro Alves. The goal of this research is to show how brazilian slavery passes through processes, like metaforizations, which masked the reality of the system, thus hiding its violence. This representation is achieved mainly by the creation of deformed images of the slave, who even though being the base of the formation of Brazil, does almost not appear in a positive way in the literature of that epoch except by whitening him, but only regarding the domestic slave.

Key words

Brazilian theatre – Romanticism – Slavery – Agrário de Meneses – José de Alencar – Castro Alves – Paulo Eiró

Sumário

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	8
1. O teatro e o teatro no Brasil.....	10
1.1 Teatro: uma foto social.....	11
2. O teatro e a escravidão no Brasil.....	21
2.1 Conceitos de escravidão e o processo de desumanização	21
3. Romantismo à brasileira: contradições	29
3.1 Representação do pobre (massa) no palco	32
3.2 O personagem como "forma": o negro no palco	33
4. A escravidão no palco	41
4.1 Desumanização	42
4.2 Imagens em espelhos deformantes	43
4.2.1 Besta-fera	47
4.2.2 Fidelidade	55
4.2.3 O escravo da pátria.....	69
4.2.4 O escravo do amor.....	83
4.3 Redenção e (re)humanização.....	90
4.4 A história no palco	101
Considerações finais (permanências)	108
Bibliografia	113

Agradecimentos

Devo a alegria de concluir este trabalho ao apoio de pessoas às quais faço questão de agradecer.

À Capes pela bolsa concedida nos dois últimos anos deste trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, especialmente ao Luiz Matos, sempre disposto e com paciência para solucionar dúvidas e problemas.

À professora Ana Gertrudes, presença sempre marcante, pela delícia do reencontro. Aos professores da Faculdade de Letras: Joaquim Alves Aguiar, por ensinar-me a fazer o que faço; a José Antonio Pasta Jr., pelo carinho e pelo crédito no início de tudo; a Benjamin Abdala Jr.; à Maria Augusta da Costa Vieira, Fábio de Souza Andrade e à Valéria de Marco. A todos eles, agradeço por toda atenção com que sempre me receberam. À Iná Camargo Costa que, durante a arguição da minha defesa de mestrado me ajudou a traçar a ponte que me trouxe até aqui. Aos professores Claudia de Arruda Campos e Valentim Faccioli, presentes em minha qualificação, pela valiosa contribuição. Ao professor Valentim, que me viu “crescer” desde a graduação, devo ainda um agradecimento especial pelo carinho e por ter me ensinado que é possível aprender aquilo que ainda não sabemos. À professora Luísa Costa Hözl, da Universidade de Munique, pela recepção atenciosa, por ter se aberto com tanta disposição ao diálogo e parceria.

À Vera Tschiptschin Francisco por me guiar com tanta segurança, leveza e competência em meu mergulho em mim mesma.

Aos grandes amigos de todas as horas Sérgio, Irene e Hyu, que representam toda a família Colino. A Mário e Isabel representam aqui toda a família Silva-Hözl, incluindo o Gilberto e a Carmen, sempre tão carinhosos. À Andresa Fabiana Guimarães e Patrícia Nakagome, pela amizade infinita, socorro nas madrugadas e deliciosa parceria, mais um presente que recebi ao decidir fazer a pós-graduação. À Luciana Araújo, amiga que também chegou durante estes anos de estudo, pela alegria de estar ao lado do seu talento. À Rita Hipólito. À Vilani Pádua. À Silvia Dafferner.

À minha família e, especialmente, a meus pais, Francisco e Edite, que nunca deixaram faltar o amor e os livros e me darem irmãos, Patrícia, Márcia, Júnior. Aos meus cunhados Fernando, Diego e Andrea. À família do Denilson, em especial à Darcy, pelo carinho. Cristina e Mauro Parton, por sua existência, pela acolhida. Aos meus tios Rita, Guilherme e Paulo.

A Abraão, Isaque e Fernanda e Théo, meus sobrinhos que, aparecendo na dedicatória, representam todas as crianças e jovens que estão por perto, como a Mariana, o Victor, o João, a Madalena, o Samuel, o Pedro, a Júlia, o Logan e todos os que forem chegando. Com a esperança de que eles sejam justos e felizes.

Finalmente, agradeço a duas pessoas diretamente envolvidas e que são os pilares deste trabalho:

Andrea Saad Hossne, minha orientadora, pela confiança e chance depositadas em mim desde o princípio da caminhada. Deu-me, ainda, a segurança e a sorte de estar perto de alguém tão competente, justo e generoso. Por tanta coisa que não cabe aqui.

Denilson Oliveira, minha outra parte, meu companheiro de jornada nesta vida e em todas as que existirem, é quem torna tudo possível, especialmente a felicidade de partilhar minha vida com quem amo.

Eu sei que vocês gostam de teatro sofisticado, moderno. Eu também gosto, mas não tenho papel nele. E dramalhão também tem hora. Acontece por aí. Onde a gente está. Mesmo que seja Petrópolis. (sério, apontando a arma firme em direção a Vito) Não tenho outro recurso, Vito. Desculpe o mau jeito. Tentei fazer você compreender, ou reconhecer, o que você sabe melhor que todo mundo. Estou de saco cheio de fazer papel de marginal, o cara que fica na praia espiando barco, no meio-fio olhando automóvel, sempre na beira, na margem. Vim aqui cobrar a fama que você me deve. Vim pra morar, pra morrer. Mas no meio do rio ou da rua. Chega de margem¹. (Callado 2004: 92-3)

¹ Fala do personagem Ambrósio, de *A revolta da cachaça*, peça de Antonio Callado.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é observar a representação da escravidão brasileira no teatro realizado no século XIX, especialmente durante o período romântico no Brasil. A partir disso, pretendo mostrar que, embora esteja na base da formação brasileira, o escravo quase não aparece de modo positivo na literatura da época senão por um viés embranquecido e somente quando se trata do escravo doméstico. O escravo da senzala é o homem bestializado, portanto um ser apenas próximo do humano.

A ideia inicial era fazer um estudo de personagens escravos na literatura romântica brasileira, a fim de descobrir como o movimento que privilegia o sujeito representa aquele que chega a constituir um objeto de negociação. Tal análise, a princípio, seria feita debruçando-me sobre importantes romances da época. No entanto, isso não foi possível porque não consegui encontrar ali personagens escravos fundamentais que interferissem diretamente no enredo das obras. A busca por eles me levou ao teatro, onde pude encontrar algumas peças, embora poucas, nas quais o personagem escravo não apenas é importante, mas pode chegar a ser o protagonista, como, por exemplo, em *Mãe* (1859), de José de Alencar ou *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1867), de Castro Alves, na qual apesar de não ser o herói declarado da peça, o escravo tem grande relevo.

Eu pensava em dedicar espaço semelhante para a análise de cada uma das quatro peças centrais sobre as quais me debrucei – *Mãe*, *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, como já anunciado, *Calabar* (1858), de Agrário de Meneses, e *Sangue limpo* (1861), de Paulo Eiró – mas percebi que, desse modo, eu faria um trabalho por demais volumoso e, provavelmente, impossível de ser finalizado. Tornou-se, então, necessário privilegiar uma das peças, embora as quatro oferecessem grandes caminhos de análise e que levei em conta.

Mãe foi escrita por um dos principais romancistas brasileiros do período romântico, José de Alencar, mas o fato de estar mais vinculada ao modelo teatral realista impedia a relação direta com o Romantismo. *Sangue Limpo* traz o escravo Liberato que surge como uma espécie de *deus ex-machina* e resolve o problema que impedia o par romântico de ficar junto, mas a questão central da peça é o problema da herança carregada pelo mestiço, discussão essencial para observarmos o preconceito e a exclusão do negro que resultaram da escravidão. O protagonista de *Calabar* é negro e livre, “traí” a pátria e violenta a mulher que ama, o que mostra que a imagem negativa do negro não está apenas vinculada à escravidão. Ela não apresenta o escravo, no

entanto também contribui para o mascaramento do sistema na medida em que, como as outras peças, metaforiza a escravidão. Mas foi em *Gonzaga* que pude encontrar quase todas as questões que pretendia discutir. Escrita por um dos principais autores abolicionistas, o poeta baiano Castro Alves, a peça carrega uma série de contradições que evidenciam a existência de vários problemas quando se pretendia discutir a abolição. A ideia de liberdade é fundamental para o Romantismo e creio que o fato de o título carregar na também o nome *A revolução de Minas*, destaca esse fator.

1. O TEATRO E O TEATRO NO BRASIL

“Todo mundo concorda em dizer que o teatro se originou de certos ritos religiosos ou sociais. Esses ritos, por sua vez, se originaram da vontade de participar dos sentimentos dos deuses e, por este meio, associar-se a seu poder. E está provado que a prece nasceu da recusa da impotência humana, da necessidade de, apesar de tudo, atuar sobre o acontecimento que nos escapa. Mas isto não é suficiente para explicar porque, de repente, a prece se faz diálogo, se não nos lembramos de que os deuses se dividiam entre si em benévolos e malévolos, em bons e maus. Foi, creio, desta oposição entre os deuses bons e os deuses maus que nasceu o diálogo propriamente dramático, o qual supõe sempre que um dos interlocutores diga sim e o outro não, criando assim, a incerteza do futuro, força profunda de toda ação dramática.” (Touchard, 1970: 9)

A citação acima abre o livro *O teatro e a angústia dos homens*, de Pierre-Aimé Touchard e me levou a buscar respostas para diversas questões. Em primeiro lugar, penso no teatro e sua relação com o jogo: que jogo é esse e o que está em jogo no palco? Depois, pensei naquilo que pretendem me mostrar (ou ensinar) através de determinada encenação, pois não se trata de ler e, sim, ver. No palco, além do texto, há uma série de outros fatores que existem e que interferem no texto². Isso me conduziu a uma nova reflexão no sentido de entender por que um romancista, como José de Alencar, discutiu determinadas questões no teatro e não no romance. O que o levou a buscar outro gênero? É certo que escrever teatro era importante no Romantismo, mas Alencar, como veremos ao longo deste trabalho, não escreveu teatro romântico. E isso me conduziu à análise do que vejo e do que busco ver e, a partir disso, a pensar nos objetivos dos dramaturgos do século XIX.

No mesmo livro, Touchard nos diz que o teatro tem a missão de exorcizar demônios, visando libertar o homem. Penso no quanto o teatro brasileiro do século XIX – levando-o em conta como a expressão artística dos conflitos sociais brasileiros que parecem condenados a serem eternamente mascarados e negados – consegue promover essa libertação. Em que medida esse teatro pode chegar perto de libertar o homem?

Essa discussão começa a partir da ideologia há longos anos ventilada de que o Brasil é uma nação mestiça considerada o paraíso da democracia racial. Se isso é verdade, então é possível encontrar o negro no teatro brasileiro: ele é dramaturgo, ator, diretor, ou tudo isso? De fato, ele não está ali representado.

Na origem do teatro brasileiro, o negro esteve durante pouco tempo quando a profissão de ator não era considerada “lá grande coisa”; nesse tempo ele era ator.

² Embora este trabalho não discuta a encenação das peças, é claro que leva em conta o fato de a obra ter sido escrita para o palco.

Passados alguns anos, a profissão deixou de ser tão marginalizada e ele perdeu o lugar. A partir de então, atores brancos desempenhavam inclusive papéis dos poucos personagens negros. Somente na metade do século XX, extinta a escravidão, começam a surgir algumas peças que incluíam personagens negros com algum destaque, indício de que o descendente africano, lembrando Florestan Fernandes, não está integrado na sociedade de classes.

1.1 Teatro: uma foto social

Uma ação bastante comum entre os homens que pensavam o teatro é dizer que "o palco é o espelho da sociedade", o que nos conduz à pergunta: espelho de qual sociedade? No entanto, antes de tentar respondê-la, vejamos em que contextos se fazia tal afirmação.

Victor Hugo (2010: 69) afirmou que "*o teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte*". Assim, tudo o que existe no mundo existe, ou pode existir, no palco, mas transformado pela arte que, mediada pelo ponto de vista do artista, apresentará uma visão de mundo que terá o poder de refletir, representar ou apresentar a realidade.

No prefácio de *Cromwell*, Hugo aponta o drama, cujo caráter é a verdade, como a marca da literatura dos tempos modernos. Para o autor, essa é a forma que funde "*sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia*" (2010: 40). O drama pinta a vida, vive do real, e seus personagens são homens — diferente das duas primeiras idades da poesia, respectivamente, a ode e a epopeia, em que, na primeira, os personagens eram colossos; na segunda, gigantes (Idem: 40-41).

Os autores brasileiros uma concepção semelhante ao escritor francês.

Pensemos um pouco no que era o teatro no século XIX, retomando um evento de 1831, antes, portanto, do Romantismo no Brasil, cujo marco é considerado ano de 1836, com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães.

Em setembro daquele ano, houve um motim que levou ao fechamento do Constitucional Fluminense. Relatos da época dão conta de que "*tudo começou quando um espectador gritou 'Viva a República!', logo repetido por várias vozes simultaneamente. Em resposta, ouviram-se gritos de 'Viva dom Pedro III!'*" (Souza, 2002: 32-

33). Silvia Cristina Martins de Souza cita o relato de Carl Seidler³ que denota espanto e reprovação de um “‘civilizado’ europeu” diante de “um tumulto daquela ordem no interior de um teatro”. Para a autora, isso “dá conta da particularidade de um momento no qual a politização do campo artístico era algo exacerbado. Assumindo o papel de arena em que se altercava sobre política, digladiavam-se partidos e emitiam-se gritos sediciosos, o teatro tornava-se motivo de inquietação para os poderes constituídos” (Idem: 33).

Após o evento descrito acima, as plateias passaram a “defrontar-se com dispositivos⁴ legais cerceadores, baixados por autoridades temerosas das consequências que as sensações rápidas, ardentes e unânimes poderiam provocar em centenas de pessoas reunidas nos teatros” (Idem: 34). O motim, ela diz, poderia ser interpretado como “um marco para o desenvolvimento de uma concepção sobre o teatro baseada na noção de que aquele era um lugar altamente perigoso, na medida em que propiciava a expressão da opinião pública, e, portanto, necessitava ser controlado” (Idem, ib). O problema é que se o teatro representava perigo, diz a autora, também era considerado índice de civilização. Desse modo, não seria simples fechar os teatros, pois isso poderia ser interpretado como mais um símbolo do atraso brasileiro no momento em que se fundava a nação. Simplificando um pouco as coisas, seria preciso encontrar um meio de promover a coexistência do teatro e de uma espécie de censura, especialmente porque o teatro assumiu um caráter político que não se restringiu “às discussões letradas divulgadas pela imprensa, às brigas de bastidores ou às manifestações das plateias, mas transbordou para esferas de decisões políticas efetivas” (Idem: 46).

“A necessidade de demarcar com precisão os espaços de divertimentos públicos emergia, assim como parte de uma definição de ordenamento social característica da ocasião, que tomava como base a lógica de dominação que regia aquela sociedade senhorial escravista, assentada na ritualização de

³ “Caiu o pano, os bicos de gás foram-se apagando, olhares hostis se cruzavam, punhais relampejavam mais do que baionetas: estabeleceu-se o tumulto. Na primeira fila um juiz de paz ergueu sua alentada figura [...] [e] reclamou silêncio. Em resposta, o mesmo jovem que primeiro dera viva à república exibiu de suspensórios arriados e indecentemente aquilo que aqui não posso exibir e comentou com breve monólogo. O juiz de paz levantou a luva do desafio e deu ao oficial da guarda ordem para ‘imediatamente mandar carregar às armas, e ocupar triplicemente as portas do teatro, de modo que não pudesse escapar um só dos desordeiros’ (pois um responsável único não era possível descobrir). Mas no momento em que apareceram às portas inteiramente abertas os soldados de baioneta armada, contra eles foram disparados vários tiros de pistola, dos camarotes e da plateia, e a multidão furiosa avançou sobre eles como maré tempestuosa.” (apud Souza, 2002: 33).

⁴ Em 29 de novembro de 1831, dois meses após o fechamento do Constitucional Fluminense, baixou-se um decreto determinando que “[ninguém dentro do teatro poderá dirigir em vozes altas palavras ou gritos, a quem quer que for, exceto aos atores os de – bravo, caput ou fora –, e nesse mesmo caso poderá o juiz impor silêncio, quando seja perturbada a tranquilidade do espetáculo ou os infratores serão multados em 6 a 10\$000, penas impostas no art. 7º da lei de 26 de outubro do corrente, contra os que fizeram o motim, assuada ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar esse caráter” (Coleção das leis do Império apud Souza, 2002: 33-34).

desigualdades, definindo o papel social de cada um e demarcando diferenças até mesmo espacialmente." (Idem: 52-53)

Temos, então, o teatro como espaço que também abrigava manifestações políticas e que, por isso mesmo, deveria ser vigiado. Além disso, no século XIX, lembra Elizabeth R. Azevedo, o teatro representava "o único veículo de comunicação de massas existente" (2000: 20). Para autores brasileiros, o teatro parecia importar mais como veículo de comunicação do que como gênero de arte, já que o objetivo era usá-lo como meio de propaganda das ideias consideradas importantes para a educação do brasileiro. Nesse sentido, é preciso lembrar que grande parte da população era analfabeta e que ir ao teatro, como explica Silvia Cristina Martins de Souza, não custava muito dinheiro, pois o preço dos lugares mais baratos era mil réis (Souza, 2002: 63⁵). Por tudo isso, é preciso pensar em quais cenas (ou quadros da sociedade) seriam apresentados ali.

Em 1859⁶, Machado de Assis discutiu alguns problemas do teatro brasileiro. Para o autor, era preciso educar o público, "*demonstrar aos iniciados as verdades e concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas verdades*" (1953: 11). No Brasil, ele diz, "*a arte divorciou-se do público*", criando, entre a rampa e a plateia "*um vácuo imenso de que nem uma nem outra se apercebe*" (idem, ib.) e destaca a ausência do poeta dramático, causada pela falta do estímulo que deveria vir da plateia. O que existe no Brasil é o tradutor dramático, "*espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha*" (idem: 17) cujas graves consequências são:

Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica revolverá debalde o escarpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades.

A civilização perde assim a unidade. A arte destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, — vai copiar as sociedades ultra-fronteiras (idem: 18).

Havia, Machado de Assis afirmava, três meios para instruir o público: o teatro, o jornal e a tribuna. A diferença entre o primeiro e os dois últimos estabelece-se a partir da forma como a verdade aparece em cada lugar: "*(...) na imprensa e na tribuna a*

⁵ A autora explica o que significava o valor de mil réis: "*(...) na ocasião um mestre-de-obras recebia 3.500 réis por dia; um mestre carpinteiro, 3 mil réis por dia; feitores de escravos, de 1.200 a 1.800 réis por dia; um carroceiro, 1.120 réis; e um carpinteiro 500 réis. Vê-se, assim, que mil réis não era um preço proibitivo às parcelas mais humildes da sociedade*" (Souza, 2002: 128, nota nº 68).

⁶ "Ideias sobre o teatro", in: *Crítica teatral*, op. cit., pp. 9-24.

verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise". Diante da imprensa e da tribuna, ele continua, as ideias "lutam para acordar-se", mas no teatro, o homem vê, sente e palpa uma sociedade viva, "de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática" (idem: 19. Grifos meus).

O que vemos nesse modo de pensar guarda afinidades com a teoria diderotiana (que veremos adiante), por exemplo, porém, em um tempo "mais moderno", já não é o "tableau", mas um espelho fotográfico⁷. O que nos interessa registrar aqui é a importância dessa noção de realidade exposta no palco como forma de educação e exemplo para o público.

Sete anos depois, em 1866, Machado de Assis escreveu "O teatro nacional" (1953: 187-199), no qual conta que em 1862, o Dr. Sousa Ramos, então Ministro do Império, nomeou uma comissão a fim de propor medidas que pudessem melhorar o teatro brasileiro e criar, segundo um dos pareceres dessa comissão, "A comédia brasileira". Seus membros, entre os quais estavam José de Alencar, Dr. Macedo e Dr. Meneses e Sousa, acreditavam que o teatro brasileiro deveria constituir-se, então, a partir da comédia. A criação de um "teatro normal"⁸, nas palavras de Machado de Assis, também era uma preocupação do governo. Era preciso formar um teatro nacional que não copiasse os modelos europeus que não nos diziam respeito.

Um pouco antes de Machado de Assis discutir o teatro, mais precisamente em 1857, José de Alencar começou a se dedicar à dramaturgia, escrevendo peças e artigos sobre o assunto. Em seu projeto para o teatro, como veremos, ele faz referências a Molière e Dumas Filho, mas também mantém relações com o modelo diderotiano porque pretendia constituir o teatro brasileiro a partir da comédia, mas não se trata, como veremos adiante, de uma referência a Molière. O modelo eleito por Alencar é o de Dumas Filho, portanto ainda que tenham sido escritas durante o Romantismo, suas peças fazem parte de uma estética mais próxima do Realismo. Quanto ao vínculo com o

⁷ Isso daria uma longa discussão sobre pintura e fotografia como retratos/representações da realidade que, infelizmente, não cabe nos limites deste trabalho. De todo modo, devemos registrar que um espelho fotográfico pode guardar maior proximidade com a realidade do que a pintura, embora hoje já tenhamos de modo claro a noção de que a fotografia também guarda um olhar, cuja escolha "trai" o sujeito por trás da câmera.

⁸ João Roberto Faria explica que o "teatro normal" seria "uma companhia dramática administrada pelo governo, junto da qual funcionaria uma escola de formação de atores" ("Machado de Assis e o teatro de seu tempo", in: Machado de Assis no teatro: textos críticos e escritos diversos. SP: Perspectiva, 2008, p. 60).

teatro burguês, é possível dizer que ele se dá pelo fato de sua comédia misturar formas e, talvez o principal, carregar a intenção de produzir um teatro moralizador.

No artigo "A comédia brasileira", publicado em 1857, José de Alencar conta que quando resolveu escrever *O demônio familiar* (1857), procurou um modelo brasileiro, mas não encontrou porque "a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro" (Alencar, 2003: 31). Percebe-se que Alencar estabelece uma relação entre realidade e ficção, verdade e representação, pois ele afirma que "a vida em ação não existe no teatro brasileiro", algo que para ele, só seria possível por meio da comédia, "a reprodução exata e natural⁹ dos costumes de uma época", sendo "a vida em ação". Assim, para melhor dirigir-se ao público desejado, ele precisava de um modelo e foi buscá-lo na França, país que acreditava ser o "mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira". Diz Alencar: "sabe meu colega, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'argent* é o tipo mais bem acabado e completo" (idem: 32). Essa peça¹⁰ foi encenada pela primeira vez em janeiro de 1857, mesmo ano em que Alencar começou a escrever peças de teatro, o que nos permite dizer que, antes de se lançar ao universo dramático, o dramaturgo brasileiro precisou encontrar um modelo.

Em 1857, com a peça *O Rio de Janeiro verso e reverso*, José de Alencar estreou como dramaturgo; em novembro do mesmo ano, lançou *O demônio familiar* e no artigo "A comédia brasileira" – uma resposta "à saudação" de Francisco Otaviano – tomamos conhecimento do seu projeto para o teatro brasileiro. Alencar havia estado no teatro Ginásio, onde assistiu a uma pequena farsa que "não primava pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso" (ib.). Assim, motivado pelo desgosto de ver "uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro"; pensou: "Não será possível fazer rir, sem fazer corar?" (Alencar, 2003: 28). Desse modo, percebe-se que sua intenção era agradar ao público, mas de uma forma "mais adequada", que não apenas divertisse, mas ensinasse.

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional, criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que

⁹ A concepção de naturalidade está associada à representação dos atores que será retomada quando discutirmos as ideias de Diderot.

¹⁰ Dumas Filho também considera sua peça uma comédia. Na dedicatória que faz a Charles Marchal, ele escreve: "Accepte la dédicace de cette comédie". Cf. Alexandre Dumas Filho, *La question d'argent*, in: *Théâtre complet*, vol. 2. Paris, Calmann Lévy Editeur, 1888, p. 207.

excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo. (Idem: 31. Grifo meu.)

Assim, o projeto alencariano para o teatro nacional incluía o objetivo de “fazer rir, sem fazer corar”, contava com a união de todos e deveria ser criado “pelo exemplo, pela lição, pela propaganda” — note-se aí uma espécie de gradação: do exemplo extrai-se uma lição a ser disseminada. Nesse sentido, ele se aproxima das ideias de Denis Diderot, que via no palco um espaço para a moralização do público, através da comédia séria cujos objetos são, como veremos, “a virtude e os deveres do homem” (1986: 37). Em “A comédia brasileira”, Alencar afirma:

Molière tinha feito a comédia quanto à pintura dos costumes e à moralidade da crítica; ele apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época.

Mas esses quadros eram sempre quadros; e o espectador vendo-os no teatro não se convencera da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade.

É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral. (32-33)

A afirmação de que Molière apresentava “quadros históricos nos quais se viam desenhados perfeitamente os caracteres de uma época” nos remete tanto a Denis Diderot, quando ele diz que o teatro deve ser um daguerreótipo moral, quanto a Dumas Filho, exemplo do realismo francês, modelo considerado ideal para Alencar. Foi essa noção de palco como espelho da realidade que impediu que excluísse o negro do palco brasileiro¹¹.

No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot relaciona pintura e teatro, dizendo, por exemplo, que “a pintura teatral deve ser mais rigorosa e mais verdadeira do que qualquer outro gênero de pintura” (1986: 112), diferenciando o “pintor de teatro” do “pintor de ateliê” (idem: 112-113).

Peter Szondi escreve:

¹¹ “O negro, escravizado, misturado à vida quotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético, numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas. Ressalvados um ou outro poema lírico, podemos dizer que foi como problema social que surgiu primeiro à consciência literária, seja sob a forma alegórica na *Meditação*, de Gonçalves Dias, em 1849, seja como estudo de costumes, n’*O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859), de José de Alencar. Estas peças dão corpo à opinião dos publicistas, viajantes, políticos sobre a situação de desequilíbrio moral resultante da presença do escravo no lar (...)” (Candido, 1993: 247)

Le principe opposé du 'tableau' dans la dramaturgie de Diderot est celui du 'coup de théâtre'. Il est défini dans les *Entretiens* comme 'un incident imprévu qui se passe em action, et qui change subitement l'état des personnages'. Au 'coup de théâtre', Dorval et Diderot préfèrent le 'tableau', peinture scénique définie comme 'une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par um peintre, elle me plairait sur la toile'. C'est ainsi que l'incident imprévu reçoit le nom de 'coup de théâtre', comme appartenant au domaine de l'invasemblable et de la fiction théâtrale. Quant ao tableau, il se voit atribuer une plus grande valeur de verité que 'l'incident imprévu'; non qu'il participerait, para sa nature, à un au-delà de l'histoire, à la verité même, mais parce que l'imprévu était banni de la société bourgeoise du XVIII^e siècle.¹²

O desejo de Diderot era a criação de um teatro que ensinasse aos homens, mostrando a realidade de modo natural, tal qual um quadro, um ideal que também está no teatro de Dumas Filho e que influenciou as montagens brasileiras, especialmente através do ensaiador Montigny que, em 1844, iniciou uma série de mudanças no Théâtre Gymnase Dramatique. Tratava-se de valorizar "o espaço cênico e a naturalidade na interpretação dos atores, de forma a transformar o palco em espaço de recriação o mais próximo possível da realidade" (Souza, 2002: 56). A partir daí deu-se a revolução teatral que contou com toda uma geração de dramaturgos "voltada para a elaboração de textos que descreviam os costumes da sociedade e discutiam questões sociais do seu tempo". E a esta ruptura, operada em conjunto por atores, autores e ensaiadores no Gymnase que se convencionou chamar realismo, em contraposição à estética teatral romântica até então adotada (Idem, ib). Assim, passou-se a privilegiar o presente como tempo dramático; como técnica, os enredos simples, sem monólogos; "como diálogo, a linguagem do cotidiano; como heróis, não mais reis e príncipes, mas homens comuns; como temas, o dinheiro, o casamento, o adultério e a alta prostituição, estes últimos trabalhados como ameaças à sociedade" (idem, ib).

É a partir dessas questões, que devemos observar o teatro de Alencar, lembrando que suas peças eram encenadas no Teatro Ginásio Dramático, antigo Teatro de São Francisco, cujo nome foi trocado em 8 de abril de 1855. Segundo Souza, "tudo parecia convergir para uma renovação da cena nacional, tal como vinha acontecendo nos palcos parisienses, tendo à frente o Théâtre Gymnase Dramatique" (Idem: 60-61).

¹² "O princípio oposto ao "tableau" na dramaturgia de Diderot é o "coup de théâtre". Ele é definido em *Entretiens* como 'um incidente imprevisto que se passa na ação, e que muda subitamente o estado dos personagens. Ao "coup de théâtre', Dorval e Diderot preferem o 'tableau', pintura cênica definida como 'uma disposição dos personagens sobre a cena, tão natural e tão verdadeira, que, representada fielmente por um pintor, ela me agradaria sobre a tela'. É assim que o incidente imprevisto recebe o nome de 'coup de théâtre', como pertencendo ao domínio do inverossímil e da ficção teatral. Quanto ao 'tableau', ele se vê atribuir maior valor de verdade que 'o incidente imprevisto'; não que ele participaria, por sua natureza, a um além da história, à verdade mesma, mas porque o imprevisto foi banido da sociedade burguesa do século XVIII". (Peter Szondi, "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", in: *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 9. Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 5).

A ideia desse novo teatro brasileiro era atrair um público específico, composto por famílias “distintas”, revelando, conta Souza, a preocupação de construir uma imagem de distinção social, o que nos dá importantes referências sobre a que público Alencar visava. Ao ter suas peças representadas naquele espaço, seu teatro vinculava-se à ideia do que havia de melhor na época: o “melhor” teatro, a “melhor” escola e, assim, poderíamos dizer, o “melhor” autor. Desse modo, o “distinto” público estaria diante dos melhores exemplos de conduta, eleitos pelo próprio autor cuja intenção era educar o público. José de Alencar considerava que a companhia do Teatro Ginásio “era a única capaz de contribuir de maneira decisiva para a criação do teatro nacional” (Idem: 68).

Já mostramos que José de Alencar e Machado de Assis consideravam o teatro como espaço privilegiado para educar o indivíduo, pois ali estaria um espelho da sociedade onde a verdade aparecia sem retoques.

Anos depois, em 1875, no ensaio “O teatro brasileiro – a propósito de O jesuíta”, passadas, como escreve, “as veleidades teatrais que produziram *Verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo*, *Mãe*, *Expiação*” (Alencar, 1960, vol. IV: 1012), Alencar havia se convencido de que “a plateia fluminense estava em anacronismo de um século com as ideias do escritor” (ib.). Para ele, os brasileiros da corte apreciavam mais o estrangeiro e menos o nacional; uma sociedade que vivia à moda de Paris “e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, ces messieurs, não sabem o que significa teatro nacional” (idem: 1010). Podemos, então, perceber que Alencar não escrevia exatamente para o público que ia ao teatro, mas para o leitor dos seus romances, que não ia ao teatro.

Os leitores d’*O Guarani*, d’*As minas de Prata*, d’*O gaúcho* e outros livros não se encontram, salvo poucas exceções, nos corredores e plateias do teatro.

Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d’*O Guarani*, ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para nosso teatro. (Alencar, 1960, vol. IV: 1012)

Alencar considerava o público leitor dos seus romances, talvez, mais bem informado que o de teatro. Uns porque não conhecessem outros porque preferissem os europeus como forma de afirmação de pertencimento ao mundo mais moderno e “civilizado”.

Como já dissemos, além dele, outros autores, como Quintino Bocaiúva e Machado, também tinham a convicção sobre a responsabilidade do dramaturgo. Segundo Souza, o dramaturgo “ao ‘daguerreotipar’ moralmente a sociedade, deveria

buscar nela a inspiração para suas personagens" (Souza, 2002: 69), pois, explica João Roberto Faria, "é na sociedade que o teatro vai buscar seus tipos, e é no teatro que a sociedade vai ver a reprodução de uma parte do seu todo, compará-lo, aproveitá-lo em seu desenvolvimento e perfeição" (apud idem: 71).

A partir dessa relação entre o palco e a imagem figurada, remeto-me ao sistema dramático de Denis Diderot, composto de quatro tipos de obras: comédia jocosa; comédia séria; a tragédia cujo objeto eram as desgraças domésticas e a tragédia cujo objeto era as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes. A comédia jocosa, ele explica, "tem por objeto o ridículo e o vício"; a comédia séria "tem por objeto a virtude e os deveres do homem" (1986: 37). Diderot explica que a comédia séria busca ensinar através do exemplo. A exemplaridade moral, dizia o francês, realça a virtude do homem e exige o sacrifício de si mesmo e foi para mostrá-la que Diderot criou a "comédia séria", pois, para ele, o honesto "nos comove de forma mais íntima e doce do que aquilo que estimula o nosso desprezo e nossas risadas" (Idem: 42). O autor de *Discurso sobre a poesia dramática* também fala que a comédia é "uma imitação da natureza em todas as suas partes" (idem: 60), mesma concepção que está na base do conceito de José de Alencar sobre a comédia.

Em uma tese voltada à representação da escravidão no teatro brasileiro do século XIX, deve-se um olhar especial a Castro Alves. O poeta enxergava o teatro como um altar, conferindo-lhe um sentido sagrado, que nos remete à origem religiosa do gênero, bem como o lugar particular que a religião, especificamente o cristianismo, tinha no Romantismo.

"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. (...) descei como o mergulhador indiano àquele turbilhão de paixões. Descei. (...) Lá no fundo está a pérola. Esta pérola é uma ideia, ideia boa, santa e justa, ideia moral, ideia religiosa... (...) E quando a alma vier à tona, de todos esses turbilhões trareis um talismã... que vos dê melhores sentimentos (...) Ouvireis uma voz que vos diga: — Amemo-nos uns aos outros... e então com a cabeça mais preche de bons sentimentos, os seios mais túmidos de afetos, a boca mais cheia de perdões — abençoareis o teatro, e creereis que ele é um altar." (Alves¹³, 1997: 714. Grifo meu.)

Para Victor Hugo, o cristianismo era uma religião completa "porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E, de início, como

¹³ "Impressões de teatro".

primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu" (2010: 21-22). Com e pelo cristianismo, continuava, introduzia-se no espírito dos povos um sentimento novo: a melancolia (Idem: 23).

Se, como dizia o dramaturgo francês — um dos principais modelos de Castro Alves — o cristianismo ensinava ao homem as primeiras verdades e, para o autor baiano, o teatro era um altar, então, novamente, estamos diante de uma concepção, a ser mantida no horizonte desta análise, que aponta o palco como o lugar ideal para a moralização.

Essa moral a ser defendida no palco não incluía somente o valor religioso, incluía as questões sociais e econômicas também. Ela se colocava ao lado do senhor de engenho porque permitia a escravização do negro, usando como argumento a remissão dos pecados via o sofrimento e conversão ao catolicismo. Os valores sociais a serem defendidos incluíam a defesa do direito do "patriarca" sobre todos os que estavam ao seu redor. Isso também significava mostrar uma moral que valorizava o direito do homem sobre a mulher, do senhor sobre o escravo, do "padrinho" sobre o "afilhado", em relações mediadas pelo "favor", especialmente neste último caso já que ali não havia, declaradamente, o poder de um sobre o outro, condição evidente entre senhores e escravos e entre homens e mulheres, ainda que matizada pelo amor do pai ou do marido.

2. O TEATRO E A ESCRAVIDÃO NO BRASIL

2.1 Conceitos de escravidão e o processo de desumanização

A relação senhor-escravo é uma relação dono-coisa e, como tal, é marcada pelo poder ilimitado do proprietário que a impõe através da violência, cujo primeiro e maior sinal é a negação do direito à liberdade de todo africano e sua descendência. A partir do seu sequestro na África e tráfico para Europa e América, ao negro foi negado todo e qualquer direito como indivíduo, tendo sido animalizado e mercantilizado para que tal sujeição fosse processada.

A questão que nos interessa aqui é mostrar como essa relação foi apresentada na literatura e, pelos motivos já explicados, especificamente no teatro. Porém, antes de chegarmos a isso, será necessário definir alguns termos em seus aspectos mais gerais e que serão pormenorizados durante a análise das peças.

O primeiro deles é a escravidão, tarefa nada simples. O *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (2004) registra o termo da seguinte maneira:

1. Estado ou condição de escravo; escravatura, escravaria, cativo, servidão.
2. Falta de liberdade; sujeição, dependência, submissão, servidão, escravatura.
3. Regime social de sujeição do homem e utilização de sua força, explorada para fins econômicos, como propriedade privada, escravatura.

Tal definição deveria resolver o problema; no entanto Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva, no *Dicionário de conceitos históricos*, afirmam que qualquer definição de escravidão deve “*ser suficientemente flexível para conter os significados diversos que os agentes históricos de uma dada época lhe conferiram*”, por isso “*o conceito de escravidão precisa se fundamentar em sua própria historicidade, ou seja, nas diferentes formas que assumiu e nos significados que cada sociedade e época lhe atribuíram*” (Silva; Silva, 2006: 110). Não vamos examinar o sentido que o termo tinha em outras épocas já que é a escravidão no Brasil¹⁴ que nos interessa, pois a proposta aqui, como tarefa preliminar à análise das peças teatrais, é entender as raízes do preconceito e do mito de que vivemos em uma democracia racial, bem como o modo como os estereótipos negativos construídos a respeito do negro fundamentaram essa ideologia. Sem que o salto seja muito grande, pretendo seguir o trabalho utilizando definições que

¹⁴ Refiro-me à escravidão legalmente encerrada em 1888. A análise dos focos de trabalho escravo recentemente encontrados no Brasil não fazem parte da proposta deste trabalho cujo objeto de estudo é a existência da representação do escravo (e da escravidão) em uma literatura que tem como uma de suas principais marcas distintivas a valorização do sujeito, dentro da acepção que o ideário burguês liberal conferiu a ele.

poderíamos chamar de “mais recentes” e, ainda que não tenham origem ibérica, têm relação com a escravidão no Brasil até o século XIX.

Os autores do *Dicionário de conceitos históricos* consideram aplicável a proposta de Claude Meillassoux para quem “a escravidão é um modo de exploração que toma forma quando uma classe distinta de indivíduos se renova a partir da exploração de outra classe”, ou seja, “quando todo um sistema social se estrutura com base na exploração e na perpetuação de escravos continuamente reintroduzidos seja por comércio ou reprodução natural” (Idem, ib. Grifos do autor¹⁵). Obviamente, a escravidão é uma das formas de opressão, talvez a pior na medida em que procura retirar a condição humana, transformando o sujeito em objeto¹⁶. Desse modo, ainda me referindo às explicações de Silva & Silva, a diferença entre o escravo e o servo, por exemplo, “está no fato jurídico de o escravo ser propriedade do senhor, não sendo, portanto, definido como pessoa”. Novamente, não podemos considerar a questão resolvida porque, ainda que escravo fosse definido como “propriedade (coisa) não deixava de ser também uma pessoa, um homem!” (Idem: 111). Se o escravo ideal, eles dizem, era aparentemente o mais desumanizado, “é preciso reconhecer, como faz Claude Meillassoux, que, na prática, os escravos não eram utilizados como objetos ou animais, pois em todas as tarefas em que eram empregados era preciso apelar para sua inteligência humana”. Além disso, continuam, havia a resistência dos próprios escravizados que sempre davam provas de sua humanidade e o fato de os “sistemas legais que definiram o escravo como coisa (...) admitiram a face humana do escravo ao puni-lo por delitos e ao reconhecer um mínimo de proteção contra o assassinato e danos corporais graves por parte do poder arbitrário de seus senhores”. Ainda com base em Meillassoux, Silva & Silva afirmam que a definição jurídica na qual o escravo é descrito como objeto submetido ao seu proprietário “era uma ficção que mascarava as relações sociais da escravidão, uma vez que a relação pretensamente individual entre senhor e o escravo (coisa, propriedade) contida na lei dissimula e neutraliza a relação de classe” (Idem, ib.).

Em seu *Dicionário da escravidão negra no Brasil*, Clóvis Moura não registra o termo isoladamente; ele define dois tipos de escravidão: a mista e a moderna. Para ele, a escravidão mista é a “escravidão de índios e negros que trabalham em comum nas fazendas” (2004: 149) e a ilustra através de observações feitas por Alfred Russel Wallace

¹⁵ A partir de agora, todos os termos grifados, em citações devem ser considerados do próprio autor. Quando o destaque for feito por mim, haverá a devida indicação. Isso não se aplica às peças analisadas, nas quais todos os grifos são meus.

¹⁶ Discutiremos, no decorrer deste trabalho, quais elementos aproximam e quais distanciam o escravo e o trabalhador na sociedade de classes capitalista.

¹⁷ Os autores referem-se a David Brion Davis.

que contou o que viu quando esteve em uma fazenda na região amazônica na segunda metade do século XIX. Já a escravidão moderna é explicada como o “modo de produção que surgiu com o mercantilismo e a expansão do capitalismo, sendo um dos elementos constituintes básicos da acumulação primitiva de capital”. E prossegue:

Embora com diferenças tangenciais, o escravismo moderno, também chamado de escravismo colonial, reproduziu na sua estrutura e refletiu na sua dinâmica as leis econômicas fundamentais do modo de produção escravista antigo, sendo a mais importante a situação do escravo como *instrumentum vocale*, isto é, a sua equiparação às bestas, existindo por isso a redibição em caso de defeitos físicos, quando o vendedor não os comunicava ao comprador. (...) Calcula-se (numa estimativa incompleta e ideologicamente comprometida) que cerca de dez milhões de africanos foram trazidos a partir do século XIV, quando, através das Cruzadas, a Europa, inicialmente, e os territórios coloniais, em seguida, foram inundados de ‘infiéis’, no primeiro caso, e de ‘bárbaros’, no segundo. No entanto, a presença de escravos na Europa não configurou ali um modo de produção escravista, fato que se iria verificar nas suas colônias, através de mecanismos impostos pelas metrópoles e de códigos negros ou outros tipos de leis. Por isso mesmo, muitos estudiosos denominam o escravismo moderno de escravismo colonial. Como conceito para delimitar geográfica e historicamente esse novo escravismo, existente na periferia das metrópoles colonizadoras, o termo é válido, mas não quando se deseja impô-lo como um modo de produção escravista com leis econômicas específicas e próprias. No Brasil, o modo de produção escravista durou quase quatrocentos anos, influenciou poderosamente no *ethos* da nação e até hoje há vestígios das relações existentes naquele período, marcando as limitações do capitalismo dependente que o substituiu.” (Idem: 149-150)

Em *A história da escravidão* (2009), Pétré-Grenouilleau nos explica que vários hábitos podem conduzir nosso modo de pensar, levando-nos a descrever os diferentes sistemas escravagistas do passado não em função do que verdadeiramente foram, mas “a partir de imagens baseadas em nossas próprias interpretações. Como em um jogo de espelhos – deformantes, é claro” (2009: 19). Uma das formas de fazer isso é apresentar “a escravidão na casa do vizinho sempre como mais séria e deplorável que a nossa” e exemplifica o fato lembrando o modo como Gilberto Freyre descreve a figura do colonizador português como um tipo contemporizador, sem ideais absolutos e sem preconceitos inflexíveis. Um outro costume é “descrever um fenômeno antigo não em função daquilo que ele foi, mas a partir daquilo em que ele supostamente resultou” (idem: 21). Novamente, ele usa Gilberto Freyre como exemplo, já que este “descreve a escravidão no Brasil como uma experiência particularmente atroz; mas acrescenta que, com o tempo, permitiu a populações extremamente diferentes que se misturassem” (idem; 22). O terceiro espelho deformante é a confusão entre o *status* do escravo que trabalhava na lavoura e o do escravo doméstico.

De fato, fala-se algumas vezes de escravidão “doméstica” subentendendo que se trata ou de uma escravidão interna de uma dada sociedade ou de um escravo que vive e trabalha na “casa” do seu senhor, mais ou menos como as criadas parisienses do início do século XX. Assim, a escravidão “doméstica” é contraposta à escravidão em que o homem não passa de uma “mercadoria”. (idem: 23)

Assim, “*não se trata mais de escravidão, mas de uma simples forma de dependência*” (idem, ib.).

O último dos espelhos deformantes é aquele que confunde “*exploração ou más condições de vida com escravidão*”. Isso acontece quando alguns autores viram “*os proletários dos primórdios da industrialização como uma espécie de escravo*” (25). Esse é um dos espelhos deformantes que me interessam particularmente porque permite uma série de associações que mais facilmente fornece argumentos para abrandar o escravagismo.

No século XIX, defensores do sistema escravagista diziam que o escravo das Américas era bem tratado e que muitos escravos viviam melhor que os camponeses ou operários europeus. O abolicionista francês Agénor de Gasparin, em 1845, respondeu a esse tipo de discurso da seguinte forma:

“Fizeram-me o obséquio de me interromper para dizer: ‘Mais felizes! Os escravos têm comida, hospital, cuidados atenciosos; os castigos perdem rigor a cada dia’. Ora, essa é uma asserção contra a qual é importante protestar sempre com energia, porque a própria consciência humana protesta! Espero o dia em que veremos um desses operários livres solicitar a condição de escravo. Um operário livre sente muito bem toda a diferença que há entre a sua desgraça e a ventura do escravo! Ele sente isso. O operário livre [...] não é um escravo, e tudo está nessa palavra.” (apud Pétré-Grenouilleau, 2009: 27. Grifo meu.)

Para estabelecer de modo claro a diferença entre as duas condições, embora para mim a citação acima seja suficiente, podemos dizer, por exemplo, que se o proletário não cumprir determinada tarefa a que está obrigado, ele pode ser demitido, mas não fisicamente castigado. O escravo não apenas podia sofrer violentos castigos físicos, mas também, nesse caso, poderia perder seu valor de mercado por ficar com sequelas físicas. Se “escapasse” delas, as cicatrizes indicariam tratar-se de um escravo criador de problemas, já que as marcas da violência indicavam o “mau” comportamento. Além disso, a questão da subsistência e da sobrevivência era diferente para um e outro. Um trabalhador demitido teria a chance de conseguir outro emprego para garantir sua subsistência, enquanto o escravo perderia não só a subsistência, mas corria o risco de morrer por conta do castigo físico.

Outra característica que nos ajuda a entender a diferença entre as condições do escravo e do operário pode ser observada quando Michael T. Taussig¹⁸ explica as diferenças entre os modos de produção camponês e capitalista.

“Sob o capitalismo, a força de trabalho proletária perde o controle sobre os meios de produção, um controle que os camponeses, por sua vez, possuem. O camponês utiliza dinheiro – e não capital – e vende para comprar, enquanto o capitalista usa dinheiro como capital para comprar e depois vender com a geração de lucro que ele adicionará ao capital, repetindo o circuito em uma escala sempre crescente, até que o empreendimento morra. O produtor camponês vive em um sistema cujo objetivo é a satisfação de uma variedade de necessidades definidas de maneira qualitativa; por sua vez, o capitalista e o sistema capitalista possuem como objetivo a acumulação ilimitada de capital.

E ao realizar esse objetivo, o capitalismo marca seus produtos e meios de produção com o selo de qualidade do mercado – o preço.” (2010: 53)

O escravo, ao ter um preço de venda, torna-se, de fato, coisa não só por este último movimento, mas também porque seu primeiro comprador era um traficante de escravos que usava capital para gerar um lucro que ele adicionará ao capital. Trata-se de mais um elemento que o diferencia do operário, pois que é a força de trabalho deste que recebe um preço e não ele em si.

Estou de acordo com Pétré-Grenouilleau quando ele escreve que, ao se comparar a escravidão e hierárquizá-la em formas mais brandas do que outras, é possível legitimar aquelas.

Ora, toda forma de escravidão, seja qual for, é um atentado intolerável contra os direitos mais elementares de todo ser humano. Nesse sentido, não se pode falar em escravidão 'branda'. Senão, seria como se pudéssemos nos conformar com definições variáveis dos direitos humanos. (2009: 28)

A existência da escravidão, diz o autor, “subentende a existência do comércio de homens. Ela é a mercantilização do homem como tal, em sua totalidade” (idem: 43). Assim, para compreendermos o sistema também será preciso nos debruçarmos sobre o conceito de escravo. Isso nos ajudará a compreender melhor as diferenças existentes entre o escravagismo e as outras formas de opressão. Do mesmo modo, comecemos pela definição fornecida pelo *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, onde se lê:

1. Que está sujeito a um senhor, como propriedade dele.
2. Que está inteiramente sujeito a outrem, ou a alguma coisa.
3. Próprio de, ou produzido por escravo.
4. Aquele que está sujeito a um senhor como propriedade dele.
5. Fig. Criado, servo.
6. Aquele que está inteiramente sujeito a outrem ou a

¹⁸ O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul. SP: Unesp, 2003.

alguma coisa cativo. 7. Aquele que trabalha em demasia. 8. Amigo ou amante muito dedicado, muito fiel.

A definição acima mostra que os sentidos figurados que a palavra adquiriu carregam muito da imagem da escravidão construída pelo dominante e atenuam muito violência do sistema já que são constituintes de metáforas que mascaram, como veremos durante a análise das peças teatrais, a realidade.

Olivier Pétré-Grenouilleau tenta definir o termo a partir de algumas afirmações. A primeira delas é que o escravo é um estranho, alguém *“que está fora do grupo de referência numa dada sociedade”*, pois sem isso, ele diz, seria impossível ser *“totalmente dependente de outra pessoa”*. Todavia é necessário destacar que *“esse ‘estranho’ que é o escravo nunca é ‘naturalmente’ estranho”* (idem: 39), pois as variáveis que estabelecem as diferenças entre os grupos são escolhidas e construídas. A segunda diz que *“o escravo é ‘propriedade’ de seu senhor”*. Trata-se de um termo problemático porque tem, como ele diz, conotação jurídica definida de maneiras diferentes em diferentes sociedades. Além disso, continua, é uma noção ambígua porque a propriedade pode ser imanente: *“quando dispomos oficial ou teoricamente de alguma coisa ou de alguém, sem necessariamente poder usufruir deles”*; ou útil: *“quando temos o direito de usar de fato ou mesmo de abusar de uma coisa ou de uma pessoa”*. No seu entendimento, *“um elemento essencial que caracteriza o escravo é o fato de o ‘senhor’ poder ser seu dono, tendo ou não títulos oficiais, escritos ou consuetudinários”*. A partir do momento em que se torna escravo, *“o homem livre sabe que pode ser submetido ao mais total arbítrio, porque não pertence mais a si mesmo”* (idem: 42). A terceira trata-se de dizer que, sendo estranho e possuído por um senhor, seria fácil desumanizá-lo, assim sendo: *“o escravo é um homem na condicional”* (idem: 44), o que nos leva, quando tentamos definir a escravidão, à afirmação de que escravo tinha “parte” da sua humanidade reconhecida.

Assim, as mesmas pessoas podiam reconhecer que seus escravos eram homens e ao mesmo tempo considerá-los semelhantes às coisas ou aos animais. Na realidade, é essa contradição que em parte permite definir a escravidão. E é ela que determina o ‘valor’ do escravo para o ‘senhor’. O sociólogo norte-americano Talcott Parsons resumiu isso muito bem ao dizer que o valor de um escravo enquanto propriedade reside no fato de que ele é uma pessoa, mas seu valor enquanto pessoa depende do estatuto que faz dele uma propriedade. (idem: 45)

A quarta afirmação diz que o escravo é um sujeito ‘útil’ ao seu senhor, ideia que surge quando o comparamos ao servo da Idade Média, *“que era unicamente um trabalhador agrícola”*, enquanto *“o escravo ou a escrava eram pau para toda obra”*.

Portanto, escreve Petré-Grenouilleau, "o escravo não estava necessariamente na origem da produção de um bem visível, mas era sempre útil e proveitoso". E ainda:

Um proveito e uma utilidade que variaram muito, conforme a sociedade, a época e o lugar: podia render dinheiro se fosse alugado, produzir gêneros agrícolas, participar do prestígio de seu 'senhor' ou ainda defender pelas armas a influência deste. Nas sociedades 'cognáticas' (isto é, organizadas em grupos supostamente descendentes de um mesmo ancestral), a escravidão permitia aumentar o número de dependentes da família. Em qualquer caso, fosse militar ou elemento de uma linhagem, o escravo contribuía para reforçar os poderosos. Ele era um trunfo político. (idem: 46)

Resta observarmos o significado de "senhor", começando pelo *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*.

1. Dono de propriedade feudal. 2. Dono de propriedade. 3. Amo, patrão, dono. 4. O que exerce influência, poder, dominação; dominador, soberano. 5. O que tem domínio ou autoridade sobre si mesmo, sobre certas pessoas ou sobre certas coisas. 6. Título nobiliárquico. 7. Indivíduo importante, distinto, nobre. 8. Homem idoso. 9. Tratamento cerimonioso ou respeitoso dispensado aos homens. 10. Deus. 11. Senhorio. 12. Imponente, grandioso, senhoril. 13. Empregado antes de um nome comum, dá a ideia de coisa importante, grandiosa, excelente, excepcional.

Vemos que todos os significados da palavra "senhor" indicam tratar-se de alguém superior, podendo significar Deus, o "ser supremo" do universo. Trazendo a discussão para o plano escravagista, fica claro que, ao se falar em "senhor", está-se falando de alguém que exerce algum poder sobre o outro, podendo, inclusive, chegar a ser o dono de outra pessoa.

Pétré-Grenouilleau nos explica que "'o senhor' é dono do escravo porque o comprou ou adquiriu (por doação, herança...) e pode cedê-lo" (43). É o trato negreiro que constitui a base do sistema escravagista e, como escreve Luiz Felipe de Alencastro, "não se reduz ao comércio de negros".

De consequências decisivas, na formação histórica brasileira, o tráfico extrapola o registro das operações de compra, transporte e venda de africanos para moldar o conjunto da economia, da demografia, da sociedade e da política da América Portuguesa. (2000: 29)

A ação de comercializar os negros definia os contornos da nação brasileira que surgia, não apenas economicamente, mas também ideologicamente, pois, para que fosse possível fazer do negro um escravo, era preciso desqualificá-lo enquanto ser humano e, dessa forma, estabelecer a superioridade branca. Isso só pôde acontecer a partir da criação de estereótipos que deformaram o africano, na medida em que, como

veremos, não só o colocou como incapaz de exercer atividades intelectuais, mas também o transformou em animal. Em *Gonzaga* ou *Calabar*, por exemplo, isso pode ser visto em diversas cenas nas quais o escravo é comparado a um cão ou a um tigre. Se em *Mãe* essa não é uma marca, no romance *As minas de prata*, Alencar leva a animalização às últimas consequências quando descreve um africano como um “disforme arremedo de gente” que “arregaça os lábios”, dono de um sorriso “que parecia grunhir”. Em *Sangue Limpo*, veremos que referir-se a alguém como sendo mestiço poderia ser considerado um insulto.

3. ROMANTISMO À BRASILEIRA: CONTRADIÇÕES

Entretanto, entretanto, houve no Brasil, um processo específico que transformou a miscigenação — simples resultado de uma relação de dominação e de exploração — na mestiçagem, processo social complexo dando lugar a uma sociedade plurirracial. O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira: em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não. (Alencastro, 2000: 353)

Uma das grandes questões da História do Brasil é a formação do seu povo, constituída de três “raças”¹⁹ — o índio, o branco, o negro — que teriam, portanto, dado origem a uma nação mestiça e, por isso mesmo, inclusiva, democrática. Porém, retomando o fio de nossa história, o que se constata é a exclusão do negro desse processo, cuja discussão encontra, no século XIX, um momento fundamental. Em primeiro lugar, porque continua a divulgar as ideias, herdadas do século anterior, de nacionalidade e independência, assistindo à proclamação desta em 1822. Em segundo lugar, porque, a partir do momento em que se vê desligado de Portugal, aumenta a necessidade do Brasil de afirmar sua diferença em relação à Metrópole. Finalmente, porque o século XIX vê surgir o Romantismo, movimento literário que nasce, justamente, “no momento histórico em que o homem adquire a ideia de liberdade” (Candido, 1988), tendo como pressuposto fundamental a expressão do Sujeito. Surge, então, o problema: como essa literatura apresenta o sistema que impede a existência do sujeito?

Estamos diante da contradição constitutiva da formação brasileira: uma nação que se formou sobre a base do trabalho escravo, mas que divulgava os ideais do liberalismo burguês. Uma contradição que talvez tenha se resolvido, de modo teórico, com a exclusão da imagem do negro escravo da literatura e da sociedade brasileira já que lhe reservou, mesmo depois da abolição, os mais baixos lugares sociais, não lhe dando qualquer garantia de inserção social. Florestan Fernandes explica que o objetivo dos detentores do poder não era sequer sustentar uma condição desigual, mas eliminar qualquer possibilidade de competição entre brancos e negros. Ele mostrou que o

¹⁹ O termo “raça” aparece entre aspas porque se trata de um conceito que, atualmente, não é considerado adequado quando em referência biológica ao ser humano. A título de exemplo, cito as palavras de Sérgio D. J. Pena e Telma S. Birchall: “(...)três linhas separadas de pesquisa molecular fornecem evidências científicas sobre a inexistência de raças humanas. A primeira é a observação de que a espécie humana é muito jovem e seus padrões migratórios demasiadamente amplos para permitir uma diferenciação e conseqüentemente separação em diferentes grupos biológicos que pudessem ser chamados de ‘raças’. A segunda é o fato de que as chamadas ‘raças’ compartilham a vasta maioria das suas variantes genéticas. A terceira é a constatação de que apenas 5-10% da variação genômica humana ocorre entre as ‘raças’ putativas”. (cf. “A inexistência biológica versus a existência social de raças humanas: pode a ciência instruir o etos social?”, in: Revista USP, SP, nº 68, dezembro/fevereiro 2005-2006, p. 15).

processo de transição do trabalho escravo para o trabalho livre não se orientou no sentido de transformar o escravo em trabalhador livre, mas em “*mudar a organização do trabalho para permitir a substituição do negro pelo branco*” (1965: 19).

Desse modo, o movimento responsável pela criação do sentido do “eu” assiste a um processo social que, negando ao escravo a liberdade, nega-lhe a humanidade (Fanon, 2008: 184)²⁰, reduzindo-o à “coisa” e anulando sua individualidade. Surgem desse contexto, metáforas contidas em expressões como “escravo do amor”, então declarada a pior servidão. Além disso, veem-se ainda a infantilização do negro e as teorias que afirmam a existência de diferenças entre as “raças” (Sussekind, 1982), base dos estereótipos que, mesmo hoje, pretendem afirmar e demarcar supostas verdades, indicando, obviamente, a superioridade branca masculina e a inferioridade negra de ambos os sexos.

Devemos lembrar que o Romantismo nasce com a ascensão da burguesia em um mundo onde reina a mercadoria, que no Brasil é, antes de tudo, humana. Isso nos coloca diante de um movimento que privilegia o sujeito que vive no mundo burguês e, conseqüentemente, diante de três questões: o que significava o termo liberdade, a quem ela pertencia de fato e quem era considerado sujeito? Tal conjunto de respostas é o que definirá o cidadão burguês.

O fato que se coloca é que estamos diante de um movimento contraditório desde a origem, pois nasce com a ascensão da burguesia, mas é de certo modo antiburguês. Segundo Arnold Hauser, após a Revolução Francesa, houve uma era geral de grande desapontamento, momento no qual, em contraste ao conceito de “cidadão”, surgiram os conceitos de “filisteu” e de “burguês”, configurando-se uma situação na qual artistas e escritores abominavam e desprezavam “*a própria classe a que deviam sua existência intelectual e material*” (1998: 675-676). Situação curiosa, diz o autor, já que o Romantismo

era a escola literária burguesa por excelência; a escola que abolira as presunções palaciano-aristocráticas, o estilo elevado e a linguagem refinada (...) A arte romântica é a primeira a consistir no ‘documento humano’, a confissão escancarada, a chaga posta a nu. Quando a literatura do Iluminismo louva o burguês, invariavelmente o faz com o simples propósito de atacar as classes superiores; o movimento romântico é o primeiro a aceitar como ponto pacífico que o burguês é a medida do homem. (Idem: 676)

Porém, continua Hauser, ao perceberem os rumos que a Restauração estava tomando, os românticos reconheceram que a burguesia era o mais forte esteio do regime. A partir daí, os intelectuais concentraram nela toda a sua aversão e desdém.

²⁰ Digo isso pensando nas palavras de Fantz Fanon ao dizer que a liberdade é o que há de mais humano no homem.

O burguês ganancioso, mesquinho e hipócrita passou a ser o seu inimigo público nº 1 e, em contraste com ele, o pobre honesto e generoso artista a lutar contra todas as amarras humilhantes e convencionais da sociedade é apresentado como o ideal humano por excelência. (Idem: 693)

De acordo com Eric Hobsbawn, o termo 'liberdade', que antes de 1800, era *"sobretudo uma expressão legal que denotava o oposto de 'escavidão', tinha começado a adquirir um novo conteúdo político"* (2007: 85-86). A partir do século XIX, na Europa, a liberdade é a do mundo burguês, ou seja, não se trata mais da diferença entre ser livre ou ser escravo, mas de ter liberdade de escolha, direito que não se estende a todos, pois só é livre o indivíduo que pode escolher a mercadoria a ser adquirida. É isso que faz do homem um proprietário, configurando-o como cidadão.

"Havia mais do que um mero preconceito político na insistência sobre a livre propriedade que caracterizava os governos liberais moderados de 1830; o homem que não tivesse demonstrado habilidade de chegar a proprietário não era um homem completo e, portanto, dificilmente poderia ser um cidadão completo." (Idem: 276)

Assim, se a cidadania do indivíduo era definida pela capacidade de possuir, obviamente, o escravo jamais poderia ser alçado a tal condição já que não tinha poder sobre o próprio corpo. Ele não poderia ter acesso à propriedade, pois, como vimos, ao ter valor monetário estabelecido, tornava-se "mercadoria" em um mundo onde a propriedade, antes um entre muitos privilégios, ia se tornando o único (Saliba, 2003: 28). O Brasil importa o ideário liberal, mas sua economia e sua sociedade continuam sobre as mesmas bases do escravagismo, sistema incompatível com o liberalismo e que fez, como explicou Schwarz (2000), as coisas por aqui ficarem "fora do lugar". Maria Sylvia Carvalho Franco mostrou, em *Homens livres na ordem escravocrata*, que *"em relações de mercado os homens enfrentam-se como portadores de uma liberdade que significa habilitação ao direito de propriedade e igualdade jurídica"* (1983: 62). Na medida em que nada disso está no horizonte do escravo – um sujeito que é propriedade – só pode situar-se no outro extremo da condição de cidadão.

De acordo com Jurandir Malerba, no Brasil:

Pelos atributos fundamentais da sociedade imperial – liberdade e propriedade – distinguam-se, de acordo com Ilmar R. de Mattos, a 'boa sociedade do povo mais miúdo'. O critério da liberdade – ditado pela propriedade de si – diferenciava o cidadão do não-cidadão. O da propriedade de outrem, ou a 'metáfora da renda', estabelecida pela capacidade eleitoral censitária, distinguia cidadãos ativos de cidadãos não-ativos. Dessa forma demarcava-se o papel de

cada um, de maneira que '... cada raça e cada uma das classes nunca deixavam de mais ou menos manter e de conhecer o seu lugar'." (Malerba, 1994: 30)

Poderíamos pensar que a alforria representaria a melhor alternativa para a mudança de condição, mas isso não se dá de forma completa, não apenas pela situação em que o liberto viverá, mas porque, conforme explica Octavio Ianni, ao mesmo tempo em que é "o último elemento da condição escrava, aquele que aparentemente é a sua negação", é também "de fato, a sua última expressão. Paradoxalmente, a derradeira manifestação do estado cativo se dá com a manumissão, conforme era outorgada pelos senhores (...)" (1962: 155). Mary Karasch explica que a carta de alforria, muitas vezes comprada pelo próprio escravo, era uma transferência de título de propriedade: "no século XIX, a carta transferia o título de propriedade (o cativo) de senhor para escravo. Em certo sentido, os escravos literalmente compravam-se ou eram doados para si mesmos" (2000: 439).

Resta lembrar que o início do Romantismo no Brasil se dá quando o mesmo movimento caminha, na Europa, para o seu final. A todas as contradições da realidade brasileira, vem somar-se mais uma: o Romantismo, por si só quase indefinível, no que diz respeito ao teatro brasileiro, vai conviver com o movimento que começa a surgir na Europa: o Realismo, especialmente através de um dos maiores nomes do nosso Romantismo. José de Alencar elegeu o realismo do teatro francês como o modelo de sua dramaturgia, mas, como veremos, as outras peças aqui analisadas também não podem ser definidas como românticas, senão dentro do quadro muito particular brasileiro, no qual devemos considerar a família patriarcal como figura central.

3.1 Representação do pobre (massa) nos palcos

Rüdiger Safranski escreve que depois da Revolução Francesa, "as massas sobem pela primeira vez ao palco da história" (2010: 36). Penso que esse é um bom ponto para começarmos a pensar em tudo o que envolve o Romantismo, esse movimento estético inovador, carregado de contradições, capaz de extrapolar a forma artística e chegar "em espírito" aos dias de hoje quando ainda podemos dizer que alguém é "romântico"²¹.

²¹ "Falamos em romantismo em dois sentidos. Como uma tendência geral do espírito humano (os alemães gostam muito disso) e como um determinado período da história literária, que na literatura brasileira vai de 1830 a 1870 e poucos. É nesse sentido que estou falando. Sob esse segundo aspecto podemos defender, com uma certa pertinência, que ainda estamos no período romântico." (in: Candido, "O romantismo, nosso contemporâneo", 1988). Quando dissermos romântico, salvo informação em contrário, estamos nos referindo, principalmente, ao indivíduo do período acima.

Em uma época de grandes mudanças no mundo, a ascensão das massas trouxe consigo uma série de novidades, especialmente na maneira de pensar o mundo. Com a revolução, surge uma nova visão política, até então especialidade das cortes (idem, ib), e Safranski chama a atenção para a *"violenta ruptura que essa explosão do político tem como consequência"* (idem: 36). As questões antes atribuídas à religião passam a ser direcionadas para a política e a história. Isso quer dizer que até a Revolução Francesa *"a história era para a maioria um acontecimento do destino que tombava sobre alguém como qualquer doença ou catástrofe natural"* (idem: 37). A partir dos acontecimentos de 1789, explica Safranski, surgiu uma percepção inteligente dos acontecimentos históricos que, em sincronia com sua politização, os acelera. Os exércitos da revolução trazem o fim das guerras de gabinete e mercenários e, além disso, as tropas do povo mostravam que a história passou a recrutar também o homem comum para o serviço militar (idem, ib.).

Estamos falando de um momento em que o indivíduo passa a tomar parte na história e, portanto, só poderia produzir uma arte realizada por indivíduos que pensavam e refletiam sobre seu próprio tempo. Por isso mesmo representa, diz J. Guinsburg, *"o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente"* (1993: 14). Assim, fica claro por que o Romantismo foi capaz de, levando-o em conta, incorporar o homem comum.

(...) o pobre entra de fato e de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais como delinquente, personagem cômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos (...). Este fenômeno é em grande parte ligado ao Romantismo, que, se teve aspectos francamente tradicionalistas e conservadores, teve também outros messiânicos e humanitários de grande generosidade (...). (Candido, 1995: 252)

3.2O personagem como "forma": o negro no palco

Se no romance o personagem, mesmo sendo com frequência o principal, é um elemento entre outros, no teatro nada existe a não ser através dele, que constitui a quase totalidade da obra (Prado, 1992: 91). Embora ambos falem do homem, explica Décio de Almeida Prado, *"o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator"*. No palco, a história não é contada, *"mas mostrada como se fosse de*

fato a própria realidade". Essa é, para o autor, a vantagem do teatro que o torna "particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar idealmente, a narração em ação". E completa: "frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos" (idem: 84-85). Tal estrutura não só possibilitou, mas, de algum modo, exigiu a presença do escravo que, embora muitas vezes omitido, não poderia desaparecer sem deixar rastro, começando a ter lugar no teatro romântico que, "por sua abertura de forma e conteúdo", dava "condição de discutir a essência da nacionalidade" (Prado, 1996: 195). Assim, o teatro foi o único espaço possível para a presença efetiva do negro que deixou de ser, ainda que em poucas obras, um mero figurante, algo sequer possível no romance e na poesia em que até o início da segunda metade do século XIX, o índio representava a imagem do brasileiro. Não se trata, aqui, de dizer que o negro tornou-se – ou deveria tornar-se – a imagem do brasileiro, mas apenas que ele começou a ter algum espaço na criação teatral. Para que pudesse aparecer na poesia, o escravo teria de esperar por Castro Alves.

Esse pequeno novo espaço não parece ter sido conquistado através do processo de conscientização de nossos dramaturgos, mas antes por uma exigência cênica, como explica Décio de Almeida Prado:

Certas experiências indianistas não tinham frutificado no teatro, como acontecera na poesia de Gonçalves Dias e em romances de José de Alencar. O palco, com a sua realidade patente aos olhos e aos ouvidos, com as suas personagens de carne e osso, não se prestava a aquela idealização sem a qual não se compreendia bem o herói indígena, que, entre nós, tinha de fazer as vezes de cavaleiro medieval, justo, primitivo e forte. (1996: 144).

Essa inadequação entre a imagem do cavaleiro medieval e o nosso indígena não parecia caber no palco e deve ter desempenhado um importante papel – como veremos em detalhes no desenrolar deste trabalho – para que nosso teatro do século XIX não coubesse nos modelos românticos consagrados, ainda que reivindicasse seu pertencimento a tal movimento²².

Considerado como espaço privilegiado para a exposição da verdade, no Brasil, Décio de Almeida Prado lembra que o teatro foi um dos gêneros preferidos, sendo

²² Talvez a ópera, por não ter o mesmo compromisso com a realidade defendida pelos autores teatrais, tenha permitido a "ousadia" de fazer do índio brasileiro um cavaleiro medieval. Luis Antonio Giron (2004: 174) afirma que *O guarani* era "uma espécie de romance lírico que anseia por virar melodrama". Em 1870, a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, com libreto em italiano baseado em José de Alencar, foi apresentada em Milão. O que prometia ser a realização de um sonho alimentado por muito tempo pelos diletantes: "dar à luz um Bellini, um Donizetti autóctone que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional" não deu frutos. Carlos Gomes, diz Giron, decepcionou os profetas da nacionalidade (idem: 200).

ultrapassado somente pela poesia. Segundo o autor, “escrever romances era facultativo. Escrever peças, praticamente obrigatório. Nem historiadores, como Varnhagen e Joaquim Norberto, escaparam à regra” (Prado, 1996: 187-188).

Dado o momento de constituição do Brasil como nação independente, a intenção de fundar uma literatura nacional era uma preocupação de diversos autores entre os quais podemos citar Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Paulo Eiró, Castro Alves, José de Alencar e Machado de Assis. Como escritor, José de Alencar dedicou sua vida a esse empreendimento, criando também um projeto para o teatro. Antes de nos debruçarmos sobre questão, é preciso lembrar um pouco o pensamento que norteou seu projeto para a literatura brasileira, do qual o romance *O Guarani* é uma de suas obras decisivas. Nele, o autor faz uma espécie de gênese do Brasil e do romance brasileiro²³. Para isso constrói o protagonista do romance, Peri, à imagem do próprio cavaleiro medieval, fazendo do índio o legítimo representante dos valores medievais: amor, honra, fidelidade. No entanto, para construir a imagem do brasileiro não bastava o índio; uma nação mestiça “por natureza” exigia um casal. Alencar uniu, então, o índio (Peri) e a branca (Ceci), mestiçagem considerada ideal, em oposição à união do branco com o negro. Dessa forma, ele excluía o negro da formação do Brasil e ocultava o problema da escravidão, resolvendo o impasse da elite brasileira, cuja identidade não poderia ser vinculada nem à de um cativo, nem relacionada ao trabalho.

Antonio Candido explica que o Romantismo, quando elegeu o índio como símbolo privilegiado, deu a ele a função de encarnar uma imagem ideal, identificando o brasileiro com o sonho de originalidade e de passado honroso, contribuindo “para reforçar o sentimento de unidade nacional, sendo, como era, algo acima da particularidade de cada região”. Citando as palavras de Roger Bastide, Antonio Candido continua, dizendo que o índio serviu ainda “de *álibi* para conceituar de maneira confortadora a mestiçagem”, pois “a mestiçagem com o negro (...) era considerada humilhante em virtude da escravidão” (Candido, 2002: 89). O problema é que José de Alencar tinha, além do seu projeto, “a aspiração de heroísmo e o desejo de submeter a realidade ao ideal” (Candido, 1993, vol. 2: 202), fato que é facilmente percebido em *O guarani*, por exemplo. A verdade é que o ideal da época não incluía nem o africano, nem seus descendentes, afinal um país que tivesse um negro como herói correria o risco de não parecer “civilizado”. Que pátria seria essa cujo herói é um negro escravo? Que brasileiros seriam esses? E o orgulho nacional? Tais questões que se

²³ A base das observações referentes ao romance *O guarani*, de Alencar, advém das idéias expostas no curso “Romantismo” (Literatura Brasileira III), ministrado pelo professor José Antonio Pasta Jr., na FFLCH/USP, no primeiro semestre de 1999.

agravam pelo fato de o Brasil ser, na época, uma nação recém-constituída. Quando Alencar desejou fundar a literatura nacional, excluiu o negro do romance, no entanto, como veremos, não conseguiu excluí-lo do teatro, afinal, como já foi dito, a realidade mais patente do palco não permitiu isso.

Talvez a peça de Paulo Eiró nos ajude a refletir sobre o problema, pois discute a condição social do mestiço. *Sangue Limpo* apresenta a história do amor entre Luísa e Aires. A ação se dá entre os dias 25 de agosto e 7 de setembro de 1822. O casal central se encontra durante uma festa e se apaixona à primeira vista, mas há um problema que poderá separá-los. A jovem e seu irmão Rafael são filhos de um ex-escravo, portanto mestiços. Aires é de família nobre portuguesa e seu pai é totalmente contra o casamento. Rafael, a princípio disposto a apoiar o amor da irmã, desiste diante do pai de Aires, pois prefere manter sua honra. Aires e Luísa fogem. Na pousada em que estão, chega Liberato, escravo que assassinou seu senhor por ter sido maltratado. Esse senhor era o pai de Aires. Sem ele, Rafael abençoa a união de Aires e Luísa.

No caminho percorrido pelos protagonistas antes de se chegar à solução final, há uma discussão importante entre os personagens Rafael e D. José, pai de Aires.

D. JOSÉ – Acredite que eu não sou desses fidalgos ridículos que não perdem ocasião de falar nos seus pergaminhos. Abraçaria de boa vontade como filha a uma moça do povo, se ela fosse semelhante à sua irmã. O caso presente porém é tão especial...

RAFAEL – Por causa da minha cor? Tem razão. A sorte do homem pardo é tão miserável! O pobre pode chegar à fortuna; o 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 – Acompanho-os nesses sentimentos de filantropia; e bem que não deseje ir de encontro às ideias 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 nódoa indelével... Sargento Proença, seu pai era escravo? (Azevedo (org), 2006: 393)

A questão aqui não é a pobreza dos irmãos ou o fato de serem mestiços, mas o fato de serem filhos de escravo. É isso que torna o sangue impuro. D. José, então, não é um homem tão ruim, pois que ele aceitaria uma união que trouxesse “uma ligeira modificação do sangue”, mas não pode aceitar a mancha da escravidão.

RAFAEL – Meu pai? (depois de um longo espasmo de furor) Senhor, é a uma pergunta ou a um insulto que eu devo responder?

D. JOSÉ (com placidez e desdém) – Por que se exaspera assim? Se na sua alma existe uma chaga viva, não fui eu que a abri.

RAFAEL (serenando) – (...) Eu responderei a essa pergunta contando a história de meu pai. Ela nada tem de rara, mas é curiosa. – Um fazendeiro abastado havia perdido sua mulher. Ainda robusto, sentia esses transportes, que na mocidade têm o nome de amor, mas que nos fins de uma vida, consagrada toda ao domínio e à cobiça, tornam-se cegos e vergonhosos como os instintos dos brutos. Para que contrair um segundo himeneu, que transformaria seus planos de família e de engrandecimento, quando viviam aí pelas senzalas e campos tantas escravas complacentes? Foi o que ele pensou e fez. A preferida, senhor, era uma pobre mulata que, criada com mimo por sua senhora, não fora rasgar os pés na roça ou nas matas virgens, nem crestara o rosto nas exalações ardentes do engenho de açúcar. Foi a minha avó, senhor D. José. Ela não resistiu aos afagos do seu senhor... pois não seria ridículo? Daí a nove meses o fazendeiro tinha mais um filho e mais um escravo. Sim, mais um escravo: e para que lhe concederia a liberdade? Que direitos lhe dava a ele esse pingão de sangue limpo que se lhe introduzira nas veias? Para que diminuir a herança dos filhos queridos? A pobre criança viveu pois com os outros crioulinhos, feliz por lhe deixarem sua mãe. Quando morreu o fazendeiro, seus filhos tiveram escrúpulos de associar-se àquela injustiça atroz: meu pai recebeu a sua carta de alforria. (...) (idem: 394-395)

Se a pergunta de D. José pode ser entendida também como um insulto, fica muito claro que se está tratando da pior condição do homem, pois o fato de ser descendente de escravo, o iguala ao pai na condição de cativo. D. José “passa” o problema para Rafael, pois não foi ele que lhe abriu a ferida n'alma. A história e os homens fizeram isso, curiosamente, D. José coloca-se “fora” do problema, mas, de algum modo, ele faz parte desse problema, basta, para isso, pensarmos na história do pai de Rafael, filho da relação comum entre senhor e escrava formosa – sempre mulata, sempre embranquecida. A culpa dessa mancha era, então, do senhor de escravos, mas Rafael, “inocente”, ainda a carrega; não importa que o pai tenha sido alforriado, ele foi escravo e isso não tem fim.

D. JOSÉ – Vê agora que é...

RAFAEL – Sou filho de um escravo, e que tem isso?... onde está a mancha indelével?... O Brasil é uma terra de cativo. Sim, todos aqui são escravos. O negro que trabalha seminu, cantando aos raios de 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. Oh! quando caírem todas estas cadeias, quando estes cativos todos se resgatarem, há de ser um belo e glorioso dia! (idem: 395)

O discurso de Rafael iguala senhores e escravos; brancos, índios e negros, todos escravos e inferiores aos europeus. Assim, sua condição não é diferente da de qualquer

brasileiro, herdeiro ou não da escravidão. Trata-se de uma representação um pouco diferente do que veremos adiante, em outras peças que utilizam a metáfora do amor para mascarar o escravagismo.

Na medida em que estamos tratando de um momento em que se vê D. José, um verdadeiro senhor, atuando sobre a vida de seu filho Aires, creio que vale a pena retomar um aspecto do drama burguês: o fato de ser idealizado por Diderot como o gênero da ideologia privatista. É ali que surge uma *“forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças ‘documentos de uma intimidade permanente’”*, afirma Sérgio Carvalho na apresentação do livro de Peter Szondi (2004: 13). Trata-se da intimidade — e da valorização — da família burguesa patriarcal²⁴, base da organização social burguesa (Idem: ib.), idealizada como o lugar da felicidade possível, concepção que ganha importância pois surge no mesmo momento em que o teatro passa a ter uma nova função: ser o fórum e o baluarte da filosofia moral (Berthold, 2004: 382). É quando nasce, com um objetivo definido, o drama burguês.

Peter Szondi explica que, *“enquanto a fábula do drama heróico era um caso de como está constituído este mundo”*, no drama burguês, a história narrada *“deve ser um exemplo para a própria conduta na vida, isto é, um exemplo negativo”*, que *“deve nos precaver de tornar-nos culpados, ou, se já o somos, ele deve nos curar”* (2004: 53). E continua:

“Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo.” (Idem; ib.)

Szondi mostra que a tradição do novo gênero começa com a abolição da cláusula dos estados²⁵ e não com a colisão de duas classes (Idem: 59)²⁶.

A pequena família burguesa, explica Szondi quando analisa *O pai de família*, de Diderot, está *“unida na certeza de que cada um quer bem ao outro”* (idem: 113),

²⁴ A pequena família patriarcal se consolida *“como o tipo dominante em camadas burguesas, resultando das transformações da estrutura familiar que se preparam há décadas com a revolução capitalista”*. (HABERMAS, Jürgen, apud Szondi, 2004: 122).

²⁵ Sérgio de Carvalho explica que cláusula dos estados é aquela que *“prescrevia que a tragédia era lugar de reis e nobres, homens de alta condição identificados com a vida pública”*, excluindo-os da comédia (2004:13).

²⁶ Szondi comenta a teoria de Lukács, de que o drama burguês envolve a oposição de classes e, embora não discorde totalmente, ele diz: *“Portanto, se o drama burguês, como Lukács afirma, ‘se desenvolveu a partir da oposição consciente de classes’ — e não vejo motivo para duvidar disso —, sem que essa oposição se introduza imediatamente nas obras, então entre o processo histórico-social, a ascensão da burguesia e sua expressão no drama se admitirá uma relação muito menos direta do que Lukács parece postular já em seu trabalho de juventude, para não falar de sua posterior teoria do reflexo.”* (p. 28).

mostrando ainda que, se no início da peça a família está em perigo, vulnerável; ao final, surge o “quadro da apoteose, da glorificação da família que reencontrou a harmonia e se regenera” (idem: 120). A família, diz o autor, constitui a realidade inteira do drama.

“A sentimentalidade do século XVIII se expressa na recepção dada a Molière, na simpatia pelos seus caracteres cômicos, na descoberta de sua tragicidade secreta (...). Assim, é abolida a distância cômica em relação ao burguês; a família já não é mais relativizada de fora, vista pelas normas do *honnête homme*, senão que constitui agora a realidade inteira do drama. Conforme se observa o drama burguês da perspectiva da tragédia tradicional ou da comédia tradicional, sua origem pode ser entendida como uma mudança na realidade social ou como uma mudança na óptica, que, no entanto, reflete ela própria um processo social. Por mudança de óptica eu entendo aquela anulação da distância cômica (...).” (Szondi, 2004: 120-121)

Não se trata, continua o autor, do advento de uma nova camada social, mas de uma “mudança na forma de organização da sociedade. Os heróis dos dois dramas burgueses de Diderot não são burgueses (...) mas a vida que esses nobres levam é a vida burguesa” (Szondi, 2004: 121-122). É um outro herói²⁷. Assim, enquanto a tragédia clássica apresenta o herói em seu isolamento esplêndido, o “drama burguês o torna, em seguida, uma representação da classe burguesa que tenta fazer com que triunfem os valores individualistas de sua classe” (Szondi, 2004: 121-122). Patrice Pavis (1999) explica que a história literária é “uma sequência de sucessivas desclassificações do herói”. A partir do século XIX, ele diz, herói designará personagens trágicos ou cômicos, perdendo seu valor exemplar e mítico e não tem mais que o sentido de personagem principal da obra épica ou dramática.

Desse modo, o herói de que fala Peter Szondi pertence à família patriarcal representante do “tipo dominante em camadas burguesas” e, ali, a burguesia trabalha. É aqui que os problemas relacionados à forma do teatro brasileiro começam a surgir porque, como vimos, os autores românticos brasileiros elegeram como modelo o teatro francês (especialmente, o romântico e o realista) que é herdeiro do drama burguês. No entanto, tal modelo fica um tanto distorcido em um espaço que se pretende o espelho da realidade. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que no Brasil, o trabalho estava diretamente ligado à execução de tarefas manuais. Nesse sentido, aqui, quem

²⁷ Consideraremos, aqui, o significado de herói, principalmente a partir do drama burguês e como constituído a partir do século XIX. Assim, não mais aquele que no sentido grego (*herôs*) era um semideus, um homem divinizado. Esse personagem passou por várias transformações que, para Hegel, se distinguem em três tipos, correspondentes a três fases históricas e estéticas: o *herói épico*, esmagado por seu destino no combate com as forças da natureza encontra em Homero seu autor exemplar; o *herói trágico* concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais e pode ser encontrado nas obras de Shakespeare. Finalmente, o *herói dramático* é capaz de conciliar “suas paixões e a necessidade imposta pelo mundo exterior; evita, desta forma, a aniquilação. Para este tipo de herói, a denominação herói vale tanto para o homem ilustre cujas proezas relatamos, quanto para a personagem de teatro” (Pavis, 1999: 193).

trabalhava era o escravo e não a família patriarcal que, economicamente era totalmente dependente da mão de obra escrava. Outra questão é que, em nosso país, o poder da família patriarcal extrapolava os limites territoriais da casa. Malerba explica:

O gerenciamento da casa dava poderes quase ilimitados ao senhor, que detinha o monopólio da violência física dentro de seu domínio. O exercício do poder público era como uma extensão do privado: sua diferença não era de ordem qualitativa. De acordo com o mesmo autor, governar o Estado consistia não apenas em regulamentar a ação dos dirigentes da 'casa', mas principalmente em garantir-lhes a continuidade de seus monopólios: 'Governar o Estado era, no fundo e no essencial, elevar cada um dos governantes da casa à concepção de vida estatal. (Malerba, 1994: 32)

Segundo Malerba *"o caráter patriarcal tanto do Estado como da própria sociedade, fundada na desigualdade, é decorrência da presença ineludível do cativo"* (idem: 34.). E completa: *"a sociedade e mentalidade escravistas eram incompatíveis com o liberalismo, que pleiteava uma horizontalidade entre indivíduos livres e iguais – pressuposto para as relações contratuais de livre mercado"* (ib.). Desse modo, estamos falando de um mundo no qual a cidadania pertencia ao mundo masculino e onde *"a atribuição ao **pater** (senhor de escravos, pai ou mestre de aprendizes) do uso privado da violência – 'o castigo moderado' – repõe mesmo o que está fora dessas relações verticais sob a vontade do senhor, a quem cabia ofertar proteção em troca de obediência"* (Idem: 50-51). Diante disso, podemos, agora, começar a pensar em nossa sociedade sobre o palco.

4. A ESCRAVIDÃO NO PALCO

Se a dona se banhou
 Eu não estava lá
 Por Deus Nosso Senhor
 Eu não olhei Sinhá
 Estava lá na roça
 Sou de olhar ninguém
 Não tenho mais cobiça
 Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco
 Para que me aleijar
 Eu juro a vosmecê
 Que nunca vi Sinhá
 Por que me faz tão mal
 Com olhos tão azuis
 Me benzo com o sinal
 Da santa cruz

Eu só cheguei no açude
 Atrás da sabiá
 Olhava o arvoredado
 Eu não olhei Sinhá
 Se a dona se despiu
 Eu já andava além
 Estava na moenda
 Estava para Xerém

Por que talhar meu corpo
 Eu não olhei Sinhá
 Para que que vosmincê
 Meus olhos vai furar
 Eu choro em iorubá
 Mas oro por Jesus
 Para que que vassuncê
 Me tira a luz

E assim vai se encerrar
 O conto de um cantor
 Com voz de pelourinho
 E ares de senhor
 Cantor atormentado
 Herdeiro sarará
 Do nome e do renome
 De um feroz senhor de engenho
 E das mandingas de um escravo
 Que no engenho enfeitiçou Sinhá

("Sinhá", João Bosco/Chico Buarque)

4.1 Desumanização

“(...) e não são admitidos os escravos à mesa, mas nem ainda às migalhas dela, sendo melhor fortuna a dos cães que a sua, posto que sejam tratados com o mesmo nome.” (Padre Vieira, apud Roncari, 167)

Dado fundamental do sistema escravista, a dessocialização é um processo em que o indivíduo é capturado e apartado de sua comunidade nativa e que se completa com a despersonalização. Através dela, explica Luiz Felipe de Alencastro, “o cativo é convertido em mercadoria na sequência da reificação, da coisificação, levada a efeito nas sociedades escravistas”. Esses dois processos “transformam o escravo em fator de produção polivalente” e se apresentam como uma das constantes dos sistemas escravistas estudados por historiadores e antropólogos. Para que o cativo se torne recorrente, institucionalizado, mercantilizado e tributado, diz Alencastro, ele deve ser infligido a indivíduos estranhos à comunidade escravocrata, o que faz com que o escravo seja sempre um estrangeiro (Alencastro, 2000: 144).

A partir da sua captura, uma série de medidas eram tomadas de modo a mostrar ao sequestrado que ele já não tinha poderes de decidir sobre qualquer questão que envolvesse sua própria pessoa. Para isso, diferentes ferramentas de desumanização foram utilizadas a fim de submeter o negro. Assim, o processo de escravização do africano completava-se com a sua chegada ao Brasil e venda para aquele que então se tornaria seu proprietário – o que incluía perder a “posse” de seus descendentes fossem eles africanos ou nascessem no Brasil.

Já se sabe que é mais eficiente escravizar um estrangeiro do que um nativo. Um dos grandes impedimentos à escravização do índio era o fato de que conhecia muito bem o lugar onde vivia, o que lhe permitia fugir e se esconder muito mais facilmente do que um africano recém-chegado. Não era à toa que se separavam familiares e etnias. Ao agruparem africanos de diferentes lugares, impedia-se a existência da comunicação, elemento básico para a primeira forma de resistência que é a união de pessoas.

“Quanto mais longe e isolado o escravo estivesse de sua comunidade nativa, mais completa seria a sua mudança em fator de produção, mais profícua a sua atividade. No continente africano, o grau de dessocialização do cativo constituía uma variável importante no cálculo de seu preço. Mais afastado de seu país natal estava o indivíduo, menos estímulo ele tinha para fugir e, portanto, mais alto era o seu valor.

(...)

Escravos negros fugidos e recapturados, já familiarizados com os trópicos americanos, perdiam preço no mercado interno, porque passavam a ser considerados como fomentadores de revoltas e quilombos." (idem: 145-146)

Segundo Alencastro, um viajante francês, Adolphe d'Assier, confirmava que a prática de espancar escravos assim que chegavam era ferramenta importante de ressocialização no contexto da opressão nas fazendas e engenhos do Império (idem: 148). O processo começava na África e terminava no Brasil, mas a própria viagem nos navios negreiros já os ia despersonalizando e dessocializando, como bem mostra o reverendo Pascoe Grenfell Hill (2006) no diário em que narra a experiência vivida durante 50 dias a bordo de um navio negreiro a que a Marinha britânica havia restituído a liberdade, mas que, antes de chegar ao seu novo destino, acabou se transformando em um navio tumbreiro. Em seu relato, o reverendo conta que cerca de 450 negros foram encontrados nus e com um aspecto de esfomeados (Hill, 2006: 61). Além disso, o lugar que lhes era destinado no navio obrigava-os, como já se sabe, a ficarem amontoados, sujos e sem ar, causando a morte de vários deles. Esse modo de transportá-los já era uma primeira forma de coisificação.

O navio em que Hill viajava não tinha uma tripulação preparada para cuidar daquelas pessoas, mas isso não significa que os negreiros cuidassem muito melhor deles. Na verdade, os africanos não morriam em número tão grande porque era preciso que eles chegassem vivos ao seu destino final, por isso os tripulantes do navio negreiro tinham de saber como evitar ou tratar doenças, por exemplo. Tratava-se de um cuidado dirigido apenas a preservar o lucro previsto e não o direito à vida e que podemos ver nessas palavras de um dos tripulantes do navio a quem Hill havia perguntado se existia "*alguma espécie de adoração religiosa entre as tribos africanas*" (idem: 96). A resposta de Antonio foi: "*No tienen Dios, ni santo... Animales son, viven en covados, en el monte, como los lobos*"²⁸. Eram tratados como animais e, chegando ao Brasil, vendidos como animais e reduzidos à coisa.

4.2 Imagens em espelhos deformantes

Em 1867, Castro Alves escreveu *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1997: 579-661), dividindo-a em quatro atos que recebem os seguintes títulos: "Os escravos" (1º ato); "Anjo e demônio" (2º ato); "Os mártires" (3º ato); "Agonia e glória" (4º ato). A peça, cujo

²⁸ "Eles não têm nem Deus, nem santos... São animais, vivem em buracos, nas montanhas como lobos" (Hill, 2006: 97).

tema é a Inconfidência Mineira, tem o nome de seu herói, completado pelo episódio histórico que o popularizou, lembrando os títulos de melodramas históricos²⁹. Aqui, penso que o título duplo também pode indicar a revolução como uma das heroínas da peça, já que é ela (personificada), dizem os personagens, quem salvará o Brasil do domínio de Portugal, tornando livres todos os brasileiros.

Em *Gonzaga*, o herói eleito por Castro Alves é o poeta Tomás Antônio Gonzaga, embora historicamente, Tiradentes tenha sido considerado o verdadeiro mártir do movimento. Como par amoroso do herói, está a personagem Maria Doroteia Joaquina de Seixas³⁰, musa, como se sabe, dos poemas da obra *Marília de Dirceu*. Ao lado do protagonista estão os, também inconfidentes³¹, Tenente Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes); Cláudio Manuel da Costa; Inácio José Alvarenga; o Vigário Carlos Correia de Toledo. Completam a lista de personagens, o Governador Visconde de Barbacena; o Coronel Joaquim Silvério dos Reis; o Tenente-Coronel João Carlos Xavier da Silva Ferrão; Luís; Carlota; Paulo; um carcereiro e um criado, além de damas, cavalheiros, conspiradores e soldados. A ação desenrola-se entre 1789 e 1792, período em que se dá a elaboração do plano da Inconfidência Mineira até o degredo de Gonzaga para Moçambique, um momento histórico importante para o Brasil, especialmente no que diz respeito às questões ligadas à liberdade, já que a Conjuração Mineira tornou-se um símbolo da luta pela independência do Brasil.

Na análise que faz da peça, Décio de Almeida Prado considera a existência de três fios entretecidos: a Inconfidência, os escravos e o triângulo amoroso (1996: 176-180) formado pelo casal de heróis, obviamente, mais o Visconde de Barbacena. O fato de a peça ter sido escrita durante o escravagismo torna esses três fios ainda mais interligados em virtude do processo de metaforização da escravidão, que mascara a realidade violenta do sistema em vigor (Sussekind, 1982). Tal mascaramento contou com a "contribuição" de importantes nomes dos estudos de história e sociologia que ao compararem a escravidão brasileira à experiência estadunidense, afirmavam que a primeira oferecia uma existência os escravos. Isso significava que senhor e escravo poderiam compor uma relação harmoniosa como a existente entre o herói de Gonzaga e o ex-escravo Luís; no entanto, essa não era a regra, e observaremos isso na mesma

²⁹ Em *O melodrama*, Jean-Marie Thomasseau cita, como exemplo, as obras *Charles o temerário ou o Centro de Nancy* e *Felipe Augusto à Bovine* (2005: 32).

³⁰ Em vários livros e artigos, Maria Doroteia também aparece como Maria Dorotéia de Seixas Brandão.

³¹ De algum modo, todos os homens que pretendem fazer a revolução são heróis, mas Gonzaga dá o título à peça. Penso que isso se dá porque, numa peça, motivada pelo amor, que procurou heróis nacionais, Tomás Antonio Gonzaga encarna perfeitamente o papel já que se trata de um poeta cuja obra mais famosa são as Liras de Dirceu para Marília.

peça de Castro Alves, através de Carlota, filha desaparecida de Luís e escrava do português Joaquim Silvério dos Reis, que ficará conhecido historicamente como o grande traidor da Inconfidência Mineira.

Carlota é aia de Maria, noiva de Gonzaga. Silvério, a quem coube o papel de principal vilão da peça, quer agradar ao Governador, que deseja Maria. Configura-se, então, o elemento motivador da ação: o Governador quer afastar Gonzaga de Maria e, para isso, conta com o auxílio de Silvério. Este, para servir ao Visconde de Barbacena, obriga Carlota a trair não só Maria, mas também a Revolução. A escrava deverá, além das constantes informações que consegue através da proximidade com Maria, roubar documentos que comprometem os revolucionários, entre os quais está Gonzaga. Além deste, constam ainda os nomes de Cláudio, Alvarenga e Tiradentes, historicamente o grande mártir da Inconfidência Mineira.

Carlota diz a Silvério que não mais trairá a senhora, mas recua diante das terríveis ameaças feitas pelo senhor.

CARLOTA (*com voz forte*) — Pois bem, meu senhor, o chicote não me desonrará! 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, Sr. Silvério, ouço uma voz que me diz que a minha desgraça será contada como uma virtude no céu e me dará vida eterna.

SILVÉRIO — E a morte do teu pai.

CARLOTA — Que diz? O que é que diz? Mas ele nunca o saberá.

SILVÉRIO — Não? Pois então sabe que eu o conheço e que, quando estiveres mais negra de desonra do que a lama de minhas botas, eu farei com que o pobre velho venha morrer de vergonha ao ver sua filha. Ah! Agora me ouves? Tu matarás teu pai, desgraçada!

CARLOTA — Meu pai! meu pai...

SILVÉRIO — Escolhe... ou denunciante... ou parricida!

CARLOTA — Ah! Quebrou-me enfim! (*Enxuga os olhos*) Bem, estou pronta. (p. 595)

É o código cortês que definirá o comportamento de Carlota, fazendo aparecer um problema, pois o discurso da escrava é semelhante ao do indivíduo livre, daquele que pode escolher. Vejamos, por um momento, como o discurso da escrava é semelhante ao de uma "senhora". Maria, quando em confronto com o Visconde de

Barbacena, vilão, homem que diz amá-la ponta do triângulo amoroso Gonzaga — Maria — Governador, diz³²:

MARIA — (...) Ah! é preciso que eu lhe faça lembrar que sou uma noiva. Ouviu bem, Sr. Visconde? uma noiva!... Tenho atrás de mim o meu berço de virgem, à minha frente o meu leito de esposa... estas duas cousas santas, uma guardada por uma mão, outra velada por Deus! (p. 612)

O fato de Carlota apresentar um discurso semelhante ao de Maria indica que a escrava, para ter virtudes, deveria comportar-se como branca. Isso significa manter a honra que, uma vez manchada, traria a perdição, considerada muito pior que a morte. Assim, vê-se que a honra do escravo não é do próprio arbítrio, mas segue os padrões do senhor. Não se trata de dizer que uma escrava não poderia desejar casar-se virgem, mas sim que para poder ser socialmente considerada como sujeito dotado de alguma importância, ela deveria agir segundo modelos dominantes. Na impossibilidade de se tornar branca na pele, ela teria de assumir o comportamento da mulher branca, única forma de inserir-se no mundo. Como escreveu Frantz Fanon: *"para o negro, há apenas um destino. E ele é branco"* (2008: 28). Acrescente-se a isso a expressão de Silvério ao dizer: *"quando estiveres mais negra de desonra que a lama das minhas botas"* (p. 595). Ou seja, se a desonra é negra, a honra só pode ser branca. A desonra do negro é apresentada — e representada — pela própria cor da sua pele: *"fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro — tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral"* (Fanon, 2008: 160). Se *"preto é aquele que é imoral. Se, na minha vida, me comporto como um homem moral, não sou preto"* (Idem: 163). Na impossibilidade de mudar a cor da pele, muda-se o comportamento. Se isso surtia algum efeito na realidade, não podemos saber ao certo — as probabilidades de uma resposta positiva são mínimas —, mas é certo que, para um personagem escravo representar um grupo que se pretendia defender, mesmo que em tese, ele deveria seguir o padrão de comportamento determinado pelo grupo dominante, do qual o autor fazia parte. Apresentar uma escrava com *"preocupações de sinhazinha"* significa mais uma tentativa de mascarar a realidade da escravidão, ocultando via ficção, *"as condições concretas de vida da mulher negra, objeto de prazer e força de trabalho a serviço de uma sociedade escravocrata"* (Sussekind, 1982: 30)³³.

³² Analisando a condição do negro antilhano, em relação ao branco (no caso o francês, colonizador das Antilhas), Frantz Fanon explica a importância da linguagem, uma vez que *"falar é existir absolutamente para o outro"* (2008: p. 33). Falar, explica Fanon, *"é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização"* (Idem, ib.).

³³ Vejamos o depoimento de Maria Chatinha, ex-escrava (reproduzo a ortografia usada pelo autor). À pergunta do entrevistador *"Cada escravo só tinha uma mulher?"*, ela responde: *"Não! Ué! Os escravos*

4.2.1 Besta-fera

Uma característica comumente atribuída ao negro era a sexualidade exacerbada. Quando se tratava de descrever a mulata bonita, dava-se relevo a sua beleza, em geral associada à sensualidade. Se fosse uma boa escrava destacava-se sua pureza; se se tratasse de uma escrava de caráter “duvidoso”, era-lhe atribuída uma sensualidade que, em vez do encanto amoroso, seduziria todo homem a tal ponto que seria conduzido à ruína³⁴. Resistir a tal fascínio só seria possível a um homem por demais honrado, no caso um herói. Se a personagem não fosse bela, era uma mulher feiticeira, mas aí a marca extrema da maldade a associava às bruxas capazes dos piores malefícios. Roger Bastide escreve que “a apologia da beleza escultural do negro responde à sua imagem simiesca, assim como o mito da amante negra, fiel e pura, é uma resposta à imagem da imoralidade fundamental da mulher de cor” (1973: 119). Mas o homem negro era verdadeiramente um animal e, como todo ser irracional, seria incapaz de controlar seus instintos, especialmente o sexual. Nesse sentido, a passagem de *Gonzaga* na qual Silvério ameaça entregar Carlota para ser “esposa” dos piores negros da senzala nos serve de exemplo.

Lembremos que Carlota foi perdoada ao salvar o herói, escapando da morte naquele momento, mas não escaparia da punição de Silvério: ser entregue aos escravos da senzala³⁵. Se, por um lado, isso faz parte de uma imagem de feiura e animalização do escravo, não podemos deixar de destacar que há aí uma deformação porque, diante de uma ordem senhorial, o escravo não teria, como já dito, outra escolha. Assim, era o proprietário quem lhe ordenava, como a um animal, que agisse violentamente.

No entanto, na peça de Agrário de Meneses, *Calabar* não recebe ordem, mas atende ao próprio desejo quando violenta Argentina.

Calabar foi escrita por Agrário de Meneses. A peça tem o nome de seu protagonista, personagem tomado da História do Brasil, oficial do exército brasileiro

tinha... as negra... as mulhé dos escravos, era mulhé dos escravo e era mulhé de quem o senhor quisesse, sabe? O menos lá na fazenda do barão Salgado da Rocha era assim. Eu nunca vi casamento lá enquanto, di idade, di três mês que eu fui pra lá c'a minha mãe... até dezoito anos e meio, eu nunca vi casamento” (Maestri Filho, 1988: 45).

³⁴ Note-se que isso poderia, também, contribuir como atenuante para a violência do estupro, atribuindo à mulher parte da culpa. Nesse sentido, é importante acrescentar, por exemplo, que somente em 2009, o Código Penal Brasileiro (Lei 12.015/2009) foi alterado e se retirou o art. 215: “ter conjunção carnal com mulher honesta, mediante fraude”. Assim, se uma mulher não estivesse dentro do padrão “honrada”, ditado pela lei, talvez o estupro não fosse considerado um crime.

³⁵ O escravo doméstico costumava ser considerado melhor porque, ao conviver com a família, estava próximo de um universo mais “civilizado”. José de Alencar, como veremos adiante, tinha um ponto de vista diferente. Em *O demônio familiar*, ele discute o inconveniente da presença do escravo doméstico no seio da família, pois que corrompia seus costumes.

famoso por ter “traído” a pátria e lutado ao lado dos holandeses durante a ocupação de Pernambuco, no século XVII.

Na peça, Calabar decide lutar ao lado dos holandeses depois de sofrer uma desilusão amorosa. Ele cuida de Argentina, filha do índio Jaguarari, guerreiro dado como morto. O protagonista apaixona-se pela jovem, mas ela ama o oficial português Faro, com quem decide fugir. Inconformado, Calabar decide lutar contra os portugueses, pois não pode mais permanecer ao lado daquele que lhe tirou Argentina. Durante a fuga, Argentina e Faro são capturados pelos holandeses; o moço leva um tiro, Argentina é presa e acredita que seu noivo está morto. Calabar consegue libertá-la e a leva para casa, onde a violenta. A jovem parece enlouquecer, quando reencontra Faro, que havia sido salvo. Ela lhe conta sua “desonra”, Calabar chega, eles discutem e o ex-herói mata Faro. Argentina reencontra o pai, que havia retornado, conta-lhe sua “desgraça”. O protagonista é preso e condenado à morte. Antes de ser conduzido à forca pede perdão a Deus, a Jaguarari e a Argentina e morre perdoado.

Vejamos a cena que encerra o terceiro ato. Argentina reencontrou o pai que julgava morto, mas ele reluta em deixá-la novamente. No entanto, ela lhe mostra a importância dessa luta, pois ele irá libertar a pátria em um discurso que, colocando o branco e o índio como escravos da metrópole, contribui para mascarar a verdadeira escravidão, pois iguala o brasileiro ao escravo, como veremos detalhadamente adiante. É importante destacar o discurso de Argentina ao incentivar o pai a partir, pois embora seja índia e brasileira, fala como europeia (assim como a escrava Carlota). Jaguarari decide partir, eles se despedem e ela ficará sob os cuidados de Calabar.

ARGENTINA (*com animação*) – Livres!... livres!... dizeis. E a pátria?!
escrava!...

A pátria que vos chama e vos implora?
Que vos amostra o peito assinalado
Por feridas mortais?, que vos aponta
Para os seus pulsos roxos das algemas?
Que, enfim, vos ameaça horrivelmente
Com a sua maldição?... Eu estremeço!...
Não tendes fé, meu pai? Tende coragem!
Correi, correi depressa ao vosso posto!
Falai, como sabeis, à vossa tribo!
Depois... vinde com ela libertar-me!...
Eu espero, meu pai... Eu vos espero!...

JAGUARARI (*com entusiasmo*) – Filha, filha, Tupã veio inspirar-te!...
Calabar, Calabar, eu te agradeço,
Eu te agradeço o dom da
liberdade!

Corro, corro a abraçar os
portugueses... (114)

A cena prossegue e, agora, torna-se muito importante prestarmos atenção às rubricas.

CALABAR (*com sinistra intenção*) – Senhora, haveis burlado os meus projetos?!

É a fatalidade!!...

JAGUARARI – Eis minha filha...
(apertando com confiança as mãos de Calabar)
 Serás seu pai, durante a minha ausência.
 Eu confio de ti...
(abraçando Argentina)
 Adeus, ó filha!...
 Adeus, minha Argentina!...

ARGENTINA (*com um extremo esforço*) – Pai querido!...
 Adeus!... adeus!... (115)

Veja-se que já se indica a “sinistra intenção” de Calabar. Jaguarari deixa-lhe a filha para que durante sua ausência, seja o pai de Argentina. A rubrica diz que Jaguarari parte aceleradamente, Argentina o acompanha até a porta e “*volta pálida e desanimada a cair no estrado*”. Calabar, de acordo com a indicação, “*fecha imediatamente a porta*” e diz:

CALABAR – Partiu!... partiu!... deixou-a!...
(com prazer satânico)
 Estava escrito!... É minha... finalmente!...
(apontando e adiantando-se para Argentina) (115)

Veja-se o “prazer satânico” de Calabar diante da partida de Jaguarari. A moça que havia tentado “burlar” seus projetos, finalmente irá pertencer-lhe, pois “estava escrito”. A questão que se coloca é que, na verdade, por meio do estupro – aqui configurado como uma forma de incesto já que Calabar devia protegê-la como um pai protege a filha, especialmente da desonra representada pela perda da virgindade – ele tomará posse de Argentina. O jurista e também senador do império, Vicente Alves de Paula Pessoa afirmava que, para a ofendida em ultraje de defloramento ou tentativa de, “*...a morte é preferível, sendo o pudor para a mulher tão precioso como a vida, não se tratando de uma injúria de que se possa obter mais tarde a reparação inteira diante da justiça, porque é uma mancha que condena toda a vida da vítima*” (apud Malerba, 1994: 51).

Calabar era um herói da pátria, mas transforma-se em traidor e esturador, como um animal incapaz de controlar seus instintos. Ele traiu a pátria e traiu a confiança de

Jaguarari; violou a pátria e violou Argentina. O fato de que seu ato tenha um aspecto incestuoso contribui para aumentar a força do crime, pois, se não fosse isso, a jovem poderia parecer ingrata ao não corresponder ao amor de quem tanto a amava e protegia. Calabar, antes herói, torna-se então o maior dos vilões.

A violência sexual por parte do negro também aparece em uma das muitas histórias de *As minas de prata* (1865), romance de José de Alencar. Violante, jovem apaixonada por um homem, mas obrigada a casar com outro. No dia de seu casamento, o jovem que amava feriu gravemente o marido e foi ao quarto encontrá-la.

– Juraste ser minha, Violante.

– E fui e sou tua! Mas roubaram-me a ti para dar a outrem!...

– Tu me pertences na vida e na morte! respondeu o cavalheiro.

O silêncio da noite sepultou no mesmo antro os gemidos da dor e os suspiros da ventura. No dia seguinte havia mais uma pecadora que não pudera, na frase do Cristo, atirar pedra à mulher adúltera. Ela enterrara nessa noite fatal três coisas: sua virgindade de donzela, sua honra de esposa e sua legitimidade de mãe. (Alencar, vol. II, 1964: 236-237).

O marido de Violante restabelece-se, e o amante pretendia matá-la para, enfim, “ficarem juntos no céu”, mas desiste quando ela conta que está grávida. O jovem vai embora, a criança nasce, o marido acredita ter um filho. Tempos depois, o marido descobre a traição, mata o amante e, prestes a matar a esposa, decide deixá-la viver.

Atirou a um canto o corpo da esposa, e fechando por fora as portas, despediu os lacaios a vários lugares para os afastar durante a noite, proibindo aos criados subir ao sobrado. Feito o que embuçou-se e saiu apressado, caminho da ribeira; chegou às tercenas onde desembarcam os negros das costas da Mina e Guiné; apesar da hora obteve que lhe mercassem um que pagou a peso de ouro. Escolheu o mais boçal; disforme arremedo de gente, imundo, comido da lepra e infeccionado da cruel enfermidade do escorbuto, que trazem da África.

Segredou o fidalgo com o língua³⁶ algumas palavras que o fizeram arregalar os olhos de espanto:

– É uma aposta que fizemos, alguns cavalheiros e eu!... Queremos rir à vontade!

O língua parece que compreendeu, pois nada mais observou; e voltando para o escravo começou de falar-lhe no dialeto africano. O negro arregaçou os lábios, num sorriso que parecia grunhir. Seguiu com o trote miúdo do cão o fidalgo que estugava o passo; breve chegaram ambos à porta da casa, que entraram silenciosos e despercebidos. Já eram dez horas; a cidade dormia.

Chegados à porta da recâmara, o fidalgo empurrou o monstro e fechou a porta. O que se passou dentro daquela recâmara onde jazia a dama inanimada, ninguém o soube; deve ter sido uma coisa horrível. O marido correu como louco até a porta da rua; e de lá voltara ainda mais rápido e delirante. Quis entrar; caíra-lhe a chave no corredor escuro. Enquanto bateu como um furioso com o crânio e o peito de encontro à

³⁶ Intérprete.

porta, até que a despedaçou. A dama estava inanimada sobre o tapete; o cadáver estendido do outro lado; e o negro acorocado a um canto como um cão de guarda.

A um gesto do fidalgo, ele tomou o despojo do cavaleiro e desceram ambos ao horto. Cavaram toda a noite; a cova recebeu dois cadáveres, o do cavaleiro morto e o do africano vivo. No dia seguinte, da cena lúgubre, que se representara nessa casa, não apareciam vestígios. (Idem, 240-242)

Trata-se de uma vingança aterradora, envolvida em sadismo e perversão. Ser violentada por um homem branco leproso e com escorbuto já seria um castigo terrível, mas, o marido de Violante³⁷ vai em busca não desse que seria o pior dos homens, mas de um quase animal, um escravo. Tratava-se de um “disforme arremedo de gente”, “imundo” e doente que arregança os lábios num sorriso que parece “grunhir” que, depois de ter sido o instrumento de vingança do marido, pode ser enterrado vivo, ou seja, como se fosse inanimado.

Curiosamente, o que vai fazer Violante superar a demência resultante do ato de vingança é o fato de ter ficado grávida.

(...) só o heroísmo da maternidade pôde jungi-la à vida ignominiosa que lhe fizera a brutal e espantosa vingança do marido. Viveu para esse novo filho do ódio, como dantes vivera para o filho do amor. E, como são impenetráveis os arcanos do coração!... Essa criatura, fruto de uma quase bestialidade feroz, ela a adorou com extremos de ternura ainda antes de nascer! Quando o instante do livramento aproximou-se, suspeitando que o marido quisesse ainda estender sua insaciável vingança à mísera criatura, com o auxílio de uma escrava dedicada a enjeitou. (Idem, 242)

Vemos aí o quão sublime é a maternidade para Alencar. Se em *Mãe*, Joana prefere ser escrava do filho para que ele não carregue a marca da escravidão, Violante é capaz de amar o “fruto de uma quase bestialidade” e salva a vida da criança. Essa criança, Joanhinha, crescerá e, com a morte do jovem que amava, se tornará freira, uma espécie de redenção via a sublime religião.

No início deste trabalho, vimos que no romance *O Guarani*, Alencar propõe como ideal a união entre o branco e o índio que deveriam constituir o povo da nação brasileira. Vimos também que o negro foi quase que totalmente excluído do romance, já que nele não foi protagonista, restando-lhe papéis menores através dos quais ele

³⁷ Interessante notar que o nome Violante é derivado de Viola, “violeta”, que significa “santa, virgem, mártir, particularmente venerada em Verona” (cf. GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3ª ed., SP: Editora Ave Maria, 1981, p. 248). Apesar disso, a sonoridade do nome aproxima Violante de violada. Não é possível afirmarmos isso de forma categórica, mas é possível pensar em uma relação entre o som e o significado desse nome e teríamos, assim, um jogo muito interessante entre a mulher virgem e a mulher violada, ou ainda a virgem violada.

mantém a exclusão social, especialmente porque – e a passagem acima é um exemplo – fora do teatro, ele não foi protagonista. Para o negro, sobraram os personagens adjuvantes, como a escrava dedicada, ou o exemplo do mal que, em *As minas de prata*, é um instrumento de vingança. Será mesmo no teatro o espaço onde pôde aparecer como protagonista, mesmo que sob a condição da maternidade, como em *Mãe*, ou como o demônio capaz de corromper os costumes da família, em *O demônio familiar*. De todo modo, é preciso destacar que também no palco o escravo não é apresentado de modo positivo. Para que isso aconteça, é preciso revesti-lo de uma imagem sublimada: a mãe ou, no caso do próprio romance, a freira. Joanhinha era boa e, como mulata, tinha características de uma beleza estereotipada. Veja-se que temos duas Joanas retratadas por Alencar, uma mãe que é escrava, e uma jovem, filha de escravo. Em comum, ambas têm o nome e uma herança. O nome Joana é o feminino de João que significa “cheio de graças”³⁸, o que nos leva a pensar que ambas podem ter recebido de formas diferentes a graça divina. A primeira através da morte redentora, a segunda através do ingresso no convento, de todo modo, a religião as salva, inclusive a mãe de Jorge, “que vai rezar no céu por seu nhonhô”. Outro fato que associa esse nome à redenção é a figura bíblica de Joana. Ela era uma das mulheres curadas por Jesus e que passou a segui-lo³⁹.

A imagem do escravo como não humano também está nas outras peças, como em *Calabar* e *Gonzaga*. Nesta, também há “deformações” do escravo, embora os dramaturgos da época, como já dito, trabalhassem com a ideia de que o palco refletia a realidade. Castro Alves, defensor da abolição, apresentou o escravo embranquecido, digno de admiração por sua honradez, mas o escravo da senzala não está no palco. Há menção sobre ele na fala de Silvério ou ele aparece para trazer o corpo de Carlota que preferiu a morte à desonra.

As escolhas de Carlota estão submetidas ao senhor, portanto não haveria como o código cortês fazer parte do comportamento do escravo uma vez que ele não era sujeito dotado de poder de escolha. Ao apresentar tal discurso, Carlota passa por um processo de embranquecimento que mascara a realidade do sistema em que vivia.

Diferente da relação entre Gonzaga e Luís, a de Carlota e Silvério caracteriza-se pela violenta opressão. Para obrigar Carlota a trair Maria — e a Revolução, ou seja, as heroínas — Silvério faz terríveis ameaças à moça. Carlota aceita ser punida e receber quaisquer castigos e só recua diante da possibilidade que o pai, de quem não tem

³⁸ O nome João tem origem hebraica, de “Iohohanan, Iohanan: Javé (Ieho) é (cheio) de graças (hanan). Ou Javé é misericordioso”. (cf. GUERIOS, op. cit., p. 151).

³⁹ Lucas 8, 1-3.

notícias há dez anos, tome conhecimento de sua “desonra”. Carlota escolhe a honra, aqui um valor exclusivamente vinculado à exigência de manter-se virgem.

A reação de Carlota à ameaça de Silvério indica a certeza de que seria violentada. Desse modo, os escravos da senzala são configurados como homens a serem temidos porque seriam incapazes de controlar os próprios instintos. Mas não é só isso. Um senhor que joga uma escrava na senzala não o faz sem aviso ou ordem. Silvério dirá aos seus escravos que ela está lá para ser a “esposa” de todos eles, considerados, dessa forma, animais com fortes e incontroláveis instintos sexuais. De acordo com essa ideia, eles reagiriam de modo a cumprir a ameaça feita à Carlota. A concepção é de tal modo arraigada que em nenhum momento se cogitou a possibilidade de os escravos não agirem desse modo. Porém, se pensarmos que isso pudesse ocorrer, qual seria a posição do senhor? Se se trata de punir a escrava, o castigo deveria ser aplicado, então esses homens seriam obrigados a violentá-la; dessa forma, o senhor faria deles animais. Diante de tal situação, a bestialização torna-se maior porque causada pelo proprietário, ou seja, seria a sociedade a corromper o escravo, fazendo dele um criminoso.

Liberato, o personagem escravo de *Sangue limpo* é descrito como um negro alto, robusto, de feições orgulhosamente ferozes. Ele chega a um pouso na estrada de Santos vestido em andrajos e trazendo uma faca à cinta. Quando o Mendonça, o homem que está junto ao balcão, pergunta o que ele quer, a resposta é “*aguardente... vinho... sangue... alguma coisa que atordoe, sim, senhor*” (401). Vê-se que ele também deseja sangue, o que dá a ele contornos animais. Brás, o outro homem que está no lugar diz, à parte, que aquela é uma figura que não deseja encontrar “fora de horas”. Mendonça pergunta de onde Liberato vem.

LIBERATO – De baixo, meu senhor. Sim... todo branco é senhor.

MENDONÇA – Ah! você chega de Santos? O que há por lá de novo?

LIBERATO – Não há nada. Mataram um homem.

MENDONÇA – Uma morte!

BRÁS – São Brás! Se a conversa continua assim, desconfio.

LIBERATO – Senhor, bota mais cachaça aqui. Eu tenho sede. Eu tenho dinheiro. Hoje é o dia da minha liberdade.

MENDONÇA – Prenderam o matador?

LIBERATO (*rindo*) – Ah! não. Liberato é ligeiro, não pesa; branco tirou as carnes dele.

MENDONÇA – E como foi esse crime? Quem é esse tal Liberato?

LIBERATO – Ah! senhor, quer ouvir história? Negro vai contar. Eu conheço muito Liberato... é outro como eu mesmo.

BRÁS (*à parte*) – Assim me está parecendo.

LIBERATO – Liberato teve três cativeiros. 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 dia 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. Sinhá dizia: Feitor não presta! E sinhá ajudava feitor. Um dia mucama quebrou o espelho grande: sinhá arrancou os olhos de mucama.

BRÁS – Que santinha!

LIBERATO – Liberato não pôde mais, fugiu. Foi gente atrás, e pegaram nele. Sinhá disse: Surrem até morrer. Liberato apanhou três dias. Nisto chegou um homem branco, homem grande, lá do Rio, e disse: Dou meu cavalo rosilho por este negro. Sinhá considerou e respondeu: Pode levar. Liberato esperou que desatassem as cordas e foi ajoelhar ao pé de branco. Branco virou as costas. Liberato jurou não se ajoelhar nunca aos pés de homem. Senhor novo dele tinha um filho, que gostou de moça bonita de São Paulo, e quis casar com ela. Senhor velho foi ver moça, e não deu licença. Senhor moço teimou. Pai dele, então, que faz? Chama soldado, leva filho à força pra Santos. Lá no Cubatão senhor entra num saveiro com filho... rema que rema... chegou na vila. Havia duas noites que senhor não dormia. Fechou filho dele num quarto de cima, pôs Liberato de guarda ao pé da porta e foi-se deitar. Outro dia, quando acordou, abriu o quarto; estava vazio. Chama Liberato. – Onde está meu filho? – Não sei, não, senhor. – Ajoelha, cão. Liberato não quis ajoelhar. Homem pegou num chicote, e tornou a dizer: Ajoelha. Liberato puxou a faca e abaixou-se. Quando branco deu primeira chicotada, Liberato estendeu o braço: senhor D. José caiu morto. Aí está como foi. Encha o copo, meu amo.

MENDONÇA – É um bom exemplo para os que são compassivos em demasia. Se o tal pateta deixasse Liberato expirar no tronco, estaria hoje com vida e saúde.

LIBERATO (*rindo atrozmente*) – E com cavalo rosilho dele, sim, senhor.

BRÁS (*de parte a Mendonça*) – Não lhe parece que o negro sabe a história tintim por tintim? Aposto eu em como viu tudo.

MENDONÇA – Tens razão. Será bom dar com ele na cadeia... mas é preciso disfarçar e não lhe negar aguardente. (*toma o chapéu e sai*)

BRÁS – Não há de ser precisa muita. Vejam como ele cabeceia! Ó preto, queres beber mais?

LIBERATO (*ébrio*) – Bota, menino. Hoje Liberato é forro... não há de se ajoelhar mais.

BRÁS – Senão na forca. (401-405)⁴⁰

A curta participação desse personagem traz aspectos que o mostram animalizado desde sua descrição até o momento em que, ao contar sua história, se nega a ajoelhar ("ajoelha cão"). No entanto, quando se recusa a ajoelhar, ele ganha contornos de sujeito e, ao ser chicoteado, não teve dúvidas em matar o senhor e declarar-se forro, uma liberdade que ele próprio tomou para si e que se recusa a perder, pois na iminência de ser preso pelo crime, escolhe o suicídio.

A animalização conferida ao escravo não se encerra nele, mas estende-se ao

⁴⁰ A citação é longa, mas é importante mantê-la na medida em que estamos falando do personagem que, embora participe de poucas cenas, apresenta, na medida do possível, mais características de sujeito, o que se constata quando conhecemos sua história.

negro, seja escravo ou não. Nesse sentido, Fanon lembra a existência de “diversas teorias que fizeram do negro o meio do caminho no desenvolvimento do macaco até o homem” (2008: 33). Andreas Hofbauer (2006) também mostra a existência de teorias que conferiam ao negro características inferiores. Ele lembra que para Gobineau⁴¹, os negros estavam no degrau mais baixo da humanidade, atribuindo-lhes um caráter de animalidade, embora reconhecesse “terem os negros os sentidos muito elaborados, sobretudo o paladar e o olfato” (2006: 126). Os animais também têm o olfato apurado.

4.2.2 Fidelidade

“Pela carta de liberdade, que receberam os três escravos do Demônio, não se tratarão como forros senão como cativos de quem os libertou. Assim fizeram e assim o deviam fazer, porque este é, não só o primor, senão a obrigação de todos aqueles, a quem Deus livra do cativo do Demônio e do pecado. (Padre Vieira. Sermões, p. 412)

“A liberdade é um estado de isenção, que uma vez perdido, nunca mais se recupera: quem foi cativo uma vez, sempre ficou cativo: porque, ou o libertam do cativo, ou não: se o não libertam, continua a ser cativo do Tirano, se o libertam, passa a ser cativo do libertador.” (Idem: 413)

Poucas eram as formas de associar a imagem do negro a uma ideia positiva; dentre elas, a mais comum era mostrar a fidelidade do escravo. Em geral, o escravo fiel é apresentado “como um amigo” do senhor; “título” ao qual faz jus por estar sempre ao lado daquele que garante uma vida de escravo menos sofrida. Eternamente grato por essa “bondade”, esse escravo, mesmo quando alforriado, de modo geral permanece ao lado do ex-senhor. Poderemos encontrar a imagem ideal do escravo fiel na peça de Castro Alves. Vejamos a sentença que abre a peça: “Luís, amarra aí as rédeas deste cavalo e vem ouvir-me” (p. 581). Essa fala é proferida pelo herói de Gonzaga ao se dirigir a Luís, seu ex-escravo, e, através de seu tom de ordem, já revela a submissão como marca da relação senhor/escravo, ratificada pela resposta de Luís: “ora, enfim, meu senhor moço me dá uma palavra” (p. 581). Trata-se de uma relação marcada pela submissão mascarada pela aparência da amizade entre os dois. Essa amizade está baseada, especialmente, na gratidão do ex-escravo ao senhor que o libertou.

Luís foi casado com Cora, escrava que, capturada por um estrangeiro, cometeu suicídio para salvar a honra. Novamente a sombra do estupro está presente em uma ameaça que não vinha da senzala, mas do branco proprietário. Certo é que a ameaça que pairava sobre Carlota também vinha por meio do senhor, pois antes de ser entregue

⁴¹ Joseph-Arthur, conde de Gobineau (1816-1882), francês, autor de *Essai sur l'inégalité des races humaines*.

aos escravos, ela seria a “esposa” de Silvério. Isso indica outro lado da questão que poderia fazer do branco uma espécie de animal. No entanto, o proprietário não era considerado um esturpador porque ele era dono da escrava e a violência sexual é o ato de posse do corpo do outro; assim, o senhor não fazia outra coisa senão tomar posse de algo “seu⁴²”.

Carlota, de quem Luís não tem notícias há cerca de 20 anos, é a filha desse casal. A história trágica de Luís contribui para a imagem do escravo fiel, pois, alforriado, permaneceu ao lado do ex-senhor, dedicando-lhe amizade, mantendo a relação sobre a mesma base da submissão anterior, já que Luís “deverá” eternamente a liberdade que lhe foi concedida.

Na cena abaixo, veremos o diálogo que se segue após Luís perceber algo errado com Gonzaga, que nada lhe diz, o ex-escravo lamenta:

LUÍS — (...) não posso pedir confiança; mas é que dói muito dever tudo e não poder pagar-lhe nada, nem uma consolação. Vm. me deu a liberdade e eu sou inútil.

GONZAGA — Cala-te, tu não me deves nada. Não achas que um amigo vale mais que alguns cruzados?

LUÍS — Eu não sei o que custei; sinto o bem que Vm. me deu; quem é branco, quem é feliz, não pode compreender esta palavra — liberdade. Não passa de uma bonita cousa, mas para nós, não. Sabeis o que ela é para o pobre cativo? — É ouvir pela madrugada o canto dos passarinhos de Deus sem o canto do chicote do feitor — é, quando o sol tine no pino do meio-dia, não sentir o fogo lavar a pele nos canaviais, e à noite, em vez de embriaguez da aguardente, que mata a vergonha, beber o ar puro da família, que mata o vício.

GONZAGA — E entretanto, meu amigo, a escravidão é uma parasita tão horrivelmente robusta, que, deslocada do tronco, vai fanar os ramos da vida. Tu és livre, mas eu ainda não pude restituir-te a tua família. (p. 582)

A declaração da Luís estabelece, por meio de associação com imagens da vida em espaços amplos, um valor infinito para a liberdade. Assim, trabalhar sem a sombra do castigo e a possibilidade de constituir uma família tornam-se elementos suficientes de garantia de felicidade. Veja-se que não se incluem aí os outros direitos possuídos pelo senhor branco, como acesso à instrução e inserção social. Ao receber tão grande tesouro, pouco resta a um bom escravo senão reconhecer a grandeza do seu senhor e, mesmo livre, permanecer ao lado do responsável pela sua liberdade, esquecendo-se de que se trata do mesmo responsável pela sua escravidão.

⁴² Ver o depoimento da ex-escrava Maria Chatinha na nota nº 33.

Em seguida, Luís narra suas perdas: a mulher e a filha. A primeira, já dissemos, cometeu suicídio, a segunda foi-lhe tirada ainda criança. Nesse momento, o herói promete “devolver-lhe” a filha, pedindo-lhe, em troca, a cabeça:

GONZAGA — Mas, se para obtê-la fora mister mais do que morrer... sim, trabalhar nas sombras, afrontar a luz; de noite ser o réptil do charco, de dia ser o tigre das serras... mentir, lutar, ferir com a prontidão do raio, desaparecer com a prontidão do relâmpago. Se fora mister lutar contra um homem, contra uma província, contra um país, contra dois mundos?

LUÍS — Basta, senhor... Por maior que fosse este inimigo não seria tão grande como o meu amor. Ver minha filha, ouvi-la chamar-me pelo nome de pai... depois seria nada arrancar a cabeça das espáduas e atirá-la ensanguentada aos pés do meu salvador.

GONZAGA — Pois bem, Luís, em nome da revolução, tua cabeça é minha!

LUÍS — Sua senhor!... Então vai já restituir-me a minha pequena? Oh! meu senhor, dê-ma que já me tarda este momento.

(...)

GONZAGA — Talvez breve.

LUÍS — Então por que meios abraçá-la?

GONZAGA — Pelo teu heroísmo.

LUÍS — E quem ma restituirá?

GONZAGA — A revolução. (pp. 583-584. Grifo meu.)

A verdade é que Gonzaga pede (disfarçando-se a ordem implícita) ao ex-escravo que morra por uma revolução que pertence ao senhor. Para reencontrar a filha, exige-se que Luís seja herói arriscando a vida se preciso, morrendo por uma pátria que não é sua (e não será porque o liberto não será incluído nessa sociedade). Se antes, ao menos teoricamente, Luís poderia dizer-se livre agora não mais porque voltou a pertencer ao senhor (“*tua cabeça é minha*”). Tudo isso porque a revolução, heroína, além de salvar a pátria, também restituirá a filha a Luís, que se tornaria um herói da pátria.

Honra, amor e fidelidade⁴³ são, em *Cursos de Estética* (Hegel, 2000), formas da interioridade romântica do sujeito em seu círculo mundano. Na relação senhor-escravo, honra e fidelidade incorporam-se a um discurso que se apropria de conceitos europeus medievais para disfarçar uma situação que, violentamente, os destrói. A honra romântica concerne à personalidade, “*à representação que ela faz de si mesma, ao valor que o sujeito atribui a si mesmo para si mesmo*” (idem: 293). É, diz Hegel, “*o pura e simplesmente*

⁴³ Uso o termo “fidelidade”, seguindo a edição brasileira de *Cursos de estética*, de Hegel, com tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle e consultoria de Victor Knoll. Considero que “fidelidade” é mais adequado porque, em comparação à “lealdade”, ele agrega mais significados. Segundo o *Novo dicionário Aurélio*, um homem leal é sincero, franco, honesto e fiel aos seus compromissos. Um homem fiel, além de leal, é digno de fé, cumpre aquilo a que se obriga. É honrado, íntegro, probo, não falha, é seguro e certo. Não muda, é constante e perseverante. É um amigo certo. É nessa última acepção que se oferece a chance de forjar a imagem de que o escravo seria antes um companheiro, mais “um amigo” do que um servo do senhor. Por isso, acredito que o termo fidelidade da edição brasileira é melhor do que o lealdade da edição portuguesa.

violável. Pois reside puramente em meu arbítrio até onde e em vista de quê eu quero estender a exigência" (idem: 295). O indivíduo deseja o reconhecimento de sua honra pelo outro. Aqui, a autonomia está ligada à *"representação de si mesmo, e esta representação constitui justamente o autêntico conteúdo da honra"* (idem: 296).

No caso dos personagens de Castro Alves, há o herói, um homem honrado, e há Luís, um escravo que se torna honrado porque permanece fiel ao ex-senhor. Isso nos leva a um problema. Hegel afirma que, se na amizade e no amor a fidelidade apenas subsiste entre iguais, a fidelidade de servir *"concerne a um superior, que está acima, a um senhor"* (p. 304). Logo, a relação entre Gonzaga e Luís continua sobre as bases da antiga relação senhor-escravo. A fidelidade romântica, segundo Hegel, pressupõe a liberdade de escolha, ou seja, o sujeito escolhe a quem servir. Luís não teve escolha porque, sendo um homem honrado, ele deve manter-se fiel ao senhor que sempre o tratou *"mais como um amigo"*. Luís, para ser honrado, precisa branquear-se⁴⁴, adquirir os valores do senhor, e este valoriza o escravo que lhe permanece fiel. Abandonar o *"bom"* senhor (Azevedo, 2003: 99), indicaria a falta de gratidão, a traição e, enfim, a maldade inerente ao escravo.

Ao analisar a personalidade do negro antilhano, Frantz Fanon afirma que, na Europa, o negro tem a função de *"representar os sentimentos inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma"* (2008: 161). O Brasil também assumiu como seus os mesmos valores, valores do homem ocidental. Fanon continua: *"no inconsciente coletivo do homo occidentalis, o preto, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome. Todas as aves de rapina são negras"* (Idem, ib.). Uma das poucas formas de que o escravo dispunha para contrariar, ou ao menos atenuar essa visão, seria reconhecer a *"bondade"* do ex-senhor que o libertou, demonstrar-lhe gratidão, cumprindo o que era considerado seu dever e ficando-lhe eternamente devedor. Já não é escravo pela lei, porém o seria por escolha (o que o tornaria livre, pois pôde escolher). Trata-se de um ótimo disfarce para uma mesma situação de dominação.

Célia Maria Marinho de Azevedo mostra que diferentes imagens do escravo *"surgiram da pena de abolicionistas americanos e brasileiros. Os primeiros imaginavam o escravo em geral como um irmão da família humana; já os segundos representavam-no como inimigo doméstico do senhor e sua família"* (2003: 99). Nos Estados Unidos, ela diz, *"com o apoio de leis escravistas, os senhores privavam-lhes de qualquer direito humano,*

⁴⁴ No segundo ato, Luís dirá a Cláudio: *"(...) são palavras de um preto, mas a velhice tem o capricho de nos fazer um pouco brancos"* (p. 602) e aponta os cabelos.

além de infligir-lhes castigos insuportáveis. Portanto, 'o inimigo do escravo' era o senhor". Os abolicionistas brasileiros, continua, "*tendiam a enfatizar a ideia inversa de que o escravo era o inimigo do senhor*" (Idem: 105). Isso porque, como já dito, aqui se divulgou a imagem de uma escravidão mais suave, atenuada por senhores não tão cruéis quanto aqueles dos Estados Unidos.

A verdade é que o ex-escravo não tinha escolha, pois pouco restava ao liberto em nossa sociedade cujo processo de transição do trabalho escravo para o livre, como já mencionado, orientou-se no sentido de substituir o negro pelo branco (Fernandes, 1965: 19). Desse modo, a "amizade" que o senhor dizia sentir por seu escravo (ou ex-escravo), antes um "companheiro", funcionava como um dos instrumentos destinados a mascarar a violência do escravagismo. Trata-se do processo de metaforização da escravidão, pois oculta a verdadeira face do sistema ao representar as relações de trabalho a partir do par escravo passivo e mudo e senhor bonzinho e paternal (Sussekind, 1982: 27), descaracterizando a violência intrínseca ao sistema. Transforma-se, ainda, o "*escravismo em perspectiva privilegiada para se narrar envolvimentos amorosos e falar das relações de dominação entre o Brasil e as nações que o exploram*" (Idem: 19).

Desse modo, a condição para que o escravo entre em cena é que ele tenha alguma dignidade. Para isso, seu comportamento deverá ser submisso, senão ao senhor diretamente, pelo menos ao padrão de comportamento considerado ideal. Luís permanece fiel ao ex-senhor, e Carlota precisa ter a honra da heroína romântica, embora sua vida nada tenha de parecido com a das sinhazinhas. O primeiro mártir da luta pela liberdade do Brasil não poderia ser o escravo como encontrado na realidade. Para entrar em cena, como personagem importante, ele deveria comportar-se como branco, o sujeito de fato, valorizado e digno de admiração. O escravo real continua fora do palco.

Veja-se algo semelhante na primeira cena do primeiro ato de *Sangue Limpo*. Não se trata de senhor e escravo, pois Rafael não os tem. No entanto, em sua casa está a empregada Tia Onistalda, uma índia em quem Rafael não confia, e o agregado Vitorino.

Ao perceber que aquela segreda algo a Luísa, um Rafael enraivecido segura o braço da senhora perguntando o que ela falou à jovem. Vitorino vem em seu socorro e diz tratar-se do "preto aguadeiro" que veio buscar o dinheiro. Ele larga a senhora que reclama da "mão pesada" do jovem. Finalmente, ele ordena que ela "*marche para a cozinha, que é lá o seu lugar*" (338), ecos de uma ordem que permanecem até hoje na relação patrão-empregado, especialmente o empregado doméstico. Para melhor configurar a relação entre Rafael e Tia Onistalda, vale a pena reproduzir a cena abaixo.

VITORINO – Pobre mulher! Saiu vendendo azeite às canadas.

RAFAEL – Vai-me fechar aquela janela, Luísa. Pode bem ser que fizesse agora um juízo temerário, mas é certo que não me fio inteiramente nesta mulher... e nem aconselharei aos outros que se fiem.

VITORINO – Tem ao menos uma virtude, bem rara nos índios. Não bebe.

RAFAEL – Má virtude essa em quem gosta de fabricar mexericos: não se descubrem com tanta facilidade. (...) (338)

Vemos que os índios são considerados como portadores do vício de beber, mas Tia Onistalda não bebe e, para Rafael, isso não se torna um índice positivo, pois, “sóbria” teria controle sobre os próprios atos, o que a impediria de cometer, por exemplo, um ato falho que permitisse a descoberta dos “mexericos”. Assim, ela é retratada como uma fofqueira que o jovem sargento pretende gratificar e despedir porque não precisa “de correios em casa”.

Vitorino também não recebe tratamento muito diferente. Em uma das cenas iniciais, ele mostra o pai a Luísa, dizendo: “Está vendo aquele sujeito pimpão, que ali passa com o chapéu amarrotado e uma casaca do tempo de Martim Afonso?”. Luísa diz que sim e pergunta quem é, Vitorino responde:

“Sem mais nem menos é aquele a quem devo a honra de vir a este mundo, posto que por decência chamem-me filho de pais incógnitos. O que há muito nesta terra são pais de filhos incógnitos, semeadores que não colhem. Este bom velho creio que nunca pensou na minha existência, e eu deixo ficar a coisa assim, porque não desejo herdar o seu chapéu amarrotado e a sua casaca decrépita.” (328-329)

A partir daí, é possível concluir que estamos diante de um personagem que vive “de favor”, longe dos pais. Embora saiba quem é seu pai (o personagem não faz qualquer referência à mãe), a opção de não procurá-lo parece melhor a Vitorino, o que nos leva a pensar que devia ser filho de alguém cuja posição social não merece consideração. Para ele, é melhor viver como agregado na casa de Rafael, seu padrinho. Veja-se através do diálogo abaixo que ele sabe qual é o seu lugar:

VITORINO (*confuso*) – (...) Ora, que grande figura sou eu? Um pobre-diabo, aprendiz de alfaiate, que passo o dia movendo os braços e a noite batendo as pernas. Mas sempre tenho o meu préstimo, divirto um pouco aos outros. Lá isso é muito certo. Eu toco viola por pontos, canto dois ou três lunduns, e uma dúzia de modinhas, danço, sapateio, enfim, sou um bom parceiro, inimigo da tristeza e de brigas; e, como não sou inteiramente vadio, mereço o pão que estou comendo.

LUÍSA – Nós é que não merecemos semelhantes queixas, senhor Vitorino.

VITORINO – Oh! meu Deus! não me fale assim. Senhor Vitorino!... Pois eu estou fazendo queixas?

LUÍSA – O mano tratou-lhe mal hoje?

VITORINO – Nem hoje, nem nunca.

LUÍSA – Então sou eu a criminosa. Aqui estou: de que me acusa?

VITORINO – De nada, D. Luísa. Se lhe ofendi, perdoe-me. (...)

(...)

VITORINO – Prometi servir-lhe no que pudesse, hei de cumprir a palavra que lhe dei. Quer que defenda esse homem, que o trate como se fosse meu irmão, que lhe obedeça como escravo?... Quer que me incumba dos seus recados? Farei isso, descerei a tanto. Mas introduzir um estranho, em ausência de meu padrinho, nesta casa que serve-me de abrigo... nesta casa em que tenho sido tratado como um filho... não! nem falar nisso, D. Luísa. (344-349)

Vitorino não tem quase valor, é um “pobre-diabo” que às vezes pode ser útil para divertir os outros, pois toca viola, canta, dança e sapateia; não é vadio e, por isso, merece “o pão que come”. Merece o pão porque, como dito acima, ele reconhece a bondade de seu benfeitor e padrinho, a quem recusa “trair”. Luísa havia pedido a Vitorino que trouxesse Aires até ela para que a jovem pudesse dizer-lhe que não o veria mais. Vitorino, em dívida eterna com essa família, ama Luísa, mas já sabe que tal união será impossível. Já a Tia Onistalda não tem esse mesmo comportamento marcado pela dedicação ao senhor. Ela é empregada e não tem obrigação de manter-se fiel ao patrão, embora isso possa significar sua demissão. Diferente do agregado Vitorino que só pode morar na casa do “padrinho”, ela pode escolher trabalhar em outro lugar. No entanto, isso não contribui para uma imagem positiva dessa mulher, ao contrário, mostra o índio como portador de vícios, como os negros.

O discurso da fidelidade e da confiança que alinhava as relações entre senhor e escravo – entre padrinho e afilhado; entre patrão e empregado – funciona, na verdade, como um eufemismo que mascara a situação de submissão do “inferior”. Isso também pode ser observado na peça *Mãe* (1859), de José de Alencar, com a qual é possível traçar uma ponte até a escrava Joana.

Mãe, drama em quatro atos, é protagonizada por Joana, escrava de Jorge, jovem estudante de medicina. A ação tem aproximadamente 24 horas e acontece no Rio de Janeiro, entre a manhã de 03 de fevereiro de 1855, segunda-feira — dia em que Jorge completa 21 anos — e a terça-feira seguinte. Nesse período entram em cena os sete personagens: Dr. Lima, Jorge, Gomes, Peixoto, Vicente, Elisa e Joana⁴⁵. Exceto no primeiro

⁴⁵A ordem em que cito os personagens é a mesma em que são mencionados na peça. É interessante notar que as personagens femininas são as últimas a aparecerem e Joana, a protagonista, é a última.

ato, quando a ação se passa na casa de Gomes, todo o resto acontece na casa de Jorge.

A história tem início quando o jovem fica sabendo que o pai de Elisa, sua namorada, pensa em cometer suicídio porque não pode pagar as dívidas que tem. A fim de conseguir o dinheiro, ele recorre ao amigo de longa data, Dr. Lima, mas como este não consegue a quantia a tempo, Jorge, contra sua própria vontade, negocia Joana a quem havia acabado de alforriar. A sugestão do negócio partiu da própria escrava, já que a transação poderia ser desfeita no dia seguinte, assim que Dr. Lima trouxesse o dinheiro.

O problema é que, ao negociar a escrava, o jovem negociou a própria mãe, segredo que lhe é revelado por Dr. Lima no momento em que fica sabendo da venda de Joana. Atônito com o fato, ele descumpra a promessa feita à escrava, de jamais revelar a verdade. Gomes, pai de Elisa, diz que sua filha não poderá casar-se com Jorge porque ele é filho de uma escrava. Jorge vai procurar a mãe, mas esta, ao saber que o filho descobriu o segredo, toma veneno, cumprindo a promessa anunciada no início da peça. Sua morte, como veremos no decorrer da análise, permitirá que Jorge seja aceito na sociedade. Aqui, a mãe abdica de sua condição para ficar ao lado do filho sem causar qualquer constrangimento ou obstáculo à vida social dele.

Vejamos a construção do vínculo afetivo entre Joana e Jorge. Na cena abaixo, Jorge acaba de chegar a casa de Elisa, onde Joana está. A escrava foi ajudá-la no serviço doméstico, o rapaz a elogia pela bondade e diz:

JORGE — (...)D. Elisa, creio que minha mãe, a quem não conheci, não me teria mais amor do que esta segunda mãe, que me criou.

JOANA — Hô gente, nhonhô! Isso são modos de tratar sua escrava.

ELISA — O Sr. tem razão, Sr. Jorge.

JOANA — Não tem! Não tem!

ELISA — Basta ouvi-la falar do senhor.

JORGE — Ah! Ela falou-lhe de mim?... Que disse?...

JOANA — Nada, nhonhô.

ELISA — Em outras palavras, o que o senhor acaba de repetir.

JOANA — Iaiá... Eu disse que queria bem a meu senhor, como uma escrava pode querer... só!

JORGE — Como uma escrava!... Sentes ser cativa, não é?

JOANA — Eu!... Não nhonhô! Joana é mais feliz em servir seu senhor, do que se estivesse forra.

JORGE — Bem sabes! Hoje é o dia dos meus anos. Tenho um presente para ti.

JOANA — Nhonhô já me deu um este mês.

JORGE — Não faz mal. Pudesse eu dar-te quantos desejo. — Vamos à nossa lição, D. Elisa?

ELISA — Quando o senhor quiser.

JOANA — E eu vou cuidar da minha cozinha. (261)

Observe-se que o discurso que norteia a relação de Joana e Jorge não a apresenta como escrava, embora ela o seja. Jorge lamenta Joana, não sentir-se livre (como acontece entre Gonzaga e Luís na peça de Castro Alves), mas para ela, é justamente o fato de pertencer e servir a Jorge que a faz feliz. Sem saber que está diante da mãe, Jorge acredita que ninguém lhe teria mais amor e faz-nos crer que Joana é da família, não uma escrava. Estamos diante da expressão “como se fosse” da família que, ao mesmo tempo em que pode ser considerada índice de proximidade entre senhor e escravo, na verdade indica a existência da diferença de posições porque, como veremos, o tratamento dispensado é muito diferente daquele dado ao familiar de fato.

Na medida em que Jorge não sabe que é filho de Joana, podemos analisar o modo de tratamento que o jovem dispensa à escrava apontando-o como o bom senhor de uma escrava que sabe qual é o seu lugar: “*Eu disse que queria bem a meu senhor, como uma escrava pode querer... só*”. Uma escrava não pode ser mãe de um senhor, mas ela é e cumpre seu papel de mãe abnegada, capaz de tudo sacrificar pelo bem do filho. Se Jorge soubesse que está ao lado da mãe, homem honrado que é, não iria escondê-la, embora isso resultasse em prejuízo para sua inserção na sociedade. A fim de proporcionar ao filho uma vida melhor, Joana renuncia ao papel de mãe verdadeira para ser considerada uma segunda mãe, ou “como se fosse” a mãe de Jorge.

No segundo ato, Dr. Lima, recém-chegado de viagem, vai à casa de Jorge, onde conversa com Joana e lhe pergunta do filho. Ela pede ao amigo que não repita essa palavra para que não haja qualquer risco de que o jovem descubra a verdade.

JOANA — Ele não sabe nada, e eu peço todos os dias a Deus que não lhe deixe nem suspeitar.

DR. LIMA — Assim tu ainda passas por sua escrava?

JOANA — Não passo, não! Sou escrava dele.

DR. LIMA — Mas Joana! Isto não é possível!

JOANA — Meu senhor... Eu já lhe disse!... E não cuide que por ter esta cor não hei de cumprir... No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar ao céu por seu nhonhô.

DR. LIMA — E por que razão há de fazer uma tal loucura?

JOANA — Por quê?... Desde que nasceu ainda está para ser a primeira vez que se zangue comigo. E Vm. quer que se envergonhe... Que me aborreça talvez!... Meu Deus! Matai-me antes que eu veja essa desgraça!

DR. LIMA — És tu a culpada?

JOANA — Não sei, meu senhor, não sei. Às vezes penso... Quando fazem vinte e um anos eu senti o primeiro movimento dele... de meu...

DR. LIMA — De teu filho. Fala! Que receio é esse?... Estamos sós.

JOANA — Vm. não sabe que medo tenho de dizer este nome!... Até à noite quando rezo por ele baixinho... não me atreve... Ele pode ouvir... Eu posso me acostumar... (272)

Duas relações devem ser observadas aqui: Joana e Dr. Lima; Jorge e Joana. O diálogo indica que a amizade entre Dr. Lima e Joana é tal que ele é o único que conhece o segredo da escrava. No entanto, ela o chama de "meu senhor", como faz ao dirigir-se a Jorge. Isso acontece porque todo branco era senhor e se agisse de modo diferente, Joana não seria a escrava que sabe qual é o seu lugar e que jamais ousaria ultrapassá-lo, além do fato de considerar uma felicidade ter a chance de ficar ao lado do filho, ainda que como escrava.

Jorge é um "bom senhor" e, como tal, reconhece a dedicação de Joana; por isso, lhe dará a alforria.

JORGE — Sabe, doutor! Creio que foi Deus que o enviou a esta casa.

DR. LIMA — Por que razão, Jorge?

JORGE — Eu lhe digo... Vem cá, Joana!... Mais perto!... Quero contar-te uma história.

JOANA — Mas... Eu vou dar uma vista d'olhos lá dentro.

JORGE — Espera. *(Toma-lhe a mão.)*

JOANA — Que é isso, nhonhô? Já se viu... Que modos?

JORGE — Olhe, doutor! Estou no meio de minha família. Meu segundo pai, minha segunda mãe! Não conheci os outros.

DR. LIMA — Jorge, meu amigo!

JOANA — Para que falar nestas coisas num dia de se estar alegre... Meu senhor doutor chegou... Nhonhô faz anos.

DR. LIMA — É verdade!... É hoje 3 de fevereiro...

JORGE — Escolhi justamente este dia para pagar-te uma dívida. Quem foi testemunha da dedicação, doutor, verá o reconhecimento.

JOANA — Nhonhô, me dê licença!

JORGE — Toma, Joana. Eu escrevi-a esta manhã lembrando-me de minha mãe.

DR. LIMA — Muito bem, Jorge. Deus o inspirou!

JOANA — Mas o quê... Que papel é este, nhonhô?

DR. LIMA — É a tua carta de liberdade, Joana!

JOANA — Não quero! Não preciso!

JORGE — Não é tua carta de liberdade, não, minha boa Joana; porque eu nunca te considereei minha escrava. É apenas um título para que não te envergonhes mais nunca da afeição que me tens.

JOANA — Mas eu não deixarei a meu nhonhô?

JORGE — A menos que tu não o exijas. (275)

No primeiro ato, Jorge havia dito que Joana era "uma segunda mãe", agora é "uma amiga como poucas se encontram" e que merece receber a liberdade. Ao conceder-lhe a alforria, Jorge poderia, de fato, fazer dela alguém "da família", mas não é exatamente isso o que vemos acontecer. Primeiro, porque, apesar de dizer que nunca a considerou escrava, ele lhe concede um título para que ela pudesse demonstrar o afeto que tem pelo jovem. Veja-se que a condição escrava é atenuada e reiterada, pois ela precisa de um documento para "ser livre", o mesmo documento que lhe dá o direito

de sentir afeto por seu "senhor". Em segundo lugar, sua condição é ratificada, não apenas porque a carta de alforria significava uma transferência de título de propriedade, mas também porque a escrava será negociada a fim de saldar a dívida do pai de Elisa. Tal sacrifício, veremos adiante, fará dela uma espécie de heroína porque vai salvar a vida de alguém honrado, como Carlota, em *Gonzaga*. É no terceiro ato que Joana encontra uma saída para a complicada situação de Gomes, que não tem dinheiro para pagar a dívida que contraiu com um agiota. Ela propõe a Jorge a hipoteca, o que já tinha feito anteriormente, mas ele rejeita a sugestão porque, desta vez, há uma diferença: ela foi libertada.

JOANA — Nhonhô não me deu este papel?... Eu não careço dele!

JORGE — A tua carta!... Estás louca?

JOANA — Ouça, nhonhô...

JORGE — Não quero ouvir nada.

JOANA — Mas nhonhô prometeu dar esse dinheiro.

JORGE — Prometi.

JOANA — Então! Há de faltar à sua palavra... E falar em morrer...

JORGE — Queres que para evitar um mal, cometa um crime?... Que roube a liberdade que te dei?...

JOANA — Nhonhô não rouba nada!... Eu é que não quero... Não pedi!...

JORGE — Que importa?... O que te dei não me pertence.

JOANA — Pois eu não aceito! Veja...

JORGE — Que vais fazer?

JOANA — Nhonhô não há de se obrigar... Não sou forra!... Não quero ser!... Não quero!... Sou escrava de meu senhor!... E ele não há de padecer sem necessidades!... Tinha que ver agora uma mulher em casa sem fazer nada, sem prestar para coisa alguma... E meu nhonhô triste e agoniado.

JORGE — Não recebo o teu sacrifício. É escusado. Depois, de que me serviria isto? (...) (287)

Jorge recusa-se a roubar a liberdade concedida, no entanto, se pensarmos historicamente, a liberdade foi tomada do africano quando ele foi sequestrado e por isso o negro foi tornado escravo, mas Joana não sente isso. Ela afirma categoricamente que quer permanecer escrava de Jorge, pois para ela a liberdade significa ficar longe do filho. De algum modo, isso não deixa de ser um dos matizes da ideia do escravo do amor, pois que, de fato, ela seria escrava do amor que sente pelo filho. Esse sentimento é que faria dela uma escrava e não o fato de não ter liberdade. O diálogo continua:

JOANA — Mas vem cá, nhonhô... Vm. não disse esta manhã que há muito tempo me queria forrar?

JORGE — E disse a verdade.

JOANA — Quem duvida?... Mas não forrou porque tinha pedido um dinheiro emprestado com... Não sei como se chama.

JORGE — Com hipoteca?
 JOANA — Isso mesmo!... Pois que custa nhonhô pedir outra vez esse dinheiro emprestado?
 JORGE — Tu já não és minha escrava.
 JOANA — O que sou eu então!... Nhonhô não me quer mais... Não presto para nada... Paciência!
 JORGE — Estás forra.
 JOANA — Mas eu rasguei o papel.
 JORGE — É indiferente. Eu o escrevi.
 JOANA — Que tinha que fizesse isto? Amanhã, Sr. Dr. Lima trazia o dinheiro, e estava tudo direito.
 JORGE — Vê quem está batendo. Deve ser o Peixoto.
 JOANA — Mas então, nhonhô?
 JORGE — Abre a porta. (287)

O herói está, então, em conflito com o código da honra, mas também com o código social. Jorge sabe que não deve hipotecar Joana, mas quer salvar o pai de Elisa, que sendo um homem honesto não merece ter sua imagem manchada pela desonra de não pagar uma dívida. Não se trata da honra manchada pela deslealdade ou traição a uma amizade, à família, ao amor, por exemplo, mas pelo fato de não "honrar" a dívida contraída. Gomes recebeu o crédito de alguém, mas não foi capaz de "honrá-lo" não porque não fosse honesto, mas porque não tinha dinheiro. Isso faz dele um homem que não merece passar por tamanho vexame, sendo digno da ajuda de Jorge que, além disso, quer casar-se com Elisa. No século XIX, casamento era um negócio e, embora a união de Jorge e Elisa não seja mediada claramente pelo dinheiro, a moeda faz parte dela, pois é hipotecando Joana que o jovem consegue "salvar" o futuro sogro.

Creio que essa peça de Alencar, exatamente por não ser romântica, é a única que mostra, além dos novos problemas que surgem com o capitalismo (a agiotagem, por exemplo) o escravo como objeto de negociação. É essa negociação que trará a reviravolta da trama, uma vez que não haveria problema se a maternidade de Joana não fosse revelada, o que só aconteceu porque Dr. Lima ficou sabendo que Jorge "vendeu a própria mãe". É essa atitude do herói que dá um novo sentido a essa expressão própria do capitalismo e que, ao mesmo tempo, ratifica a escravidão de Joana, pois, apesar da dúvida e contra a própria vontade, Jorge a negociará novamente. Ela não é a mãe ou a amiga, ela é "como se fosse" porque Jorge não negociaria a mãe ou a amiga, ele negociou a escrava, pois só se negocia algo de que se é proprietário. O fato de a sugestão ter partido de Joana só contribui para a elevação do caráter do herói — que fez o que fez porque não sabia da verdade — e da mãe, capaz dos maiores sacrifícios em nome do amor que sente pelo filho, o que nos remete à dedicatória que Alencar faz à sua mãe, D. Ana J. de Alencar. "(...) *se há diamante*

inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe" (Alencar, 1977).

Dr. Lima revela novos atos do "sublime martírio" de Joana. Veja-se.

DR. LIMA — Mas que necessidade tinhas de ser escrava ainda? Não podias estar forra?

JOANA — Eu, meu senhor?... Como?

DR. LIMA — Com o dinheiro que tiravas do teu trabalho, e gastavas na educação de teu filho.

JOANA — Nunca pensei nisso, meu senhor!... Demais, forra, podiam-me deitar fora de casa, e eu não estaria mais junto dele. A escrava não se despede.

DR. LIMA — Mas... Estremeço só com esta ideia!

JOANA — Qual, meu senhor?

DR. LIMA — Supõe que... te vendiam.

JOANA — Joana morreria; porém ao menos deixaria a ele aquilo que custasse... sempre era alguma coisa... Para um moço pobre! (cf páginas 273-274)

O diálogo acima traz um elemento importante na configuração do escravo como sujeito. Nele, além de dirigir-se a Dr. Lima usando "meu senhor" – expressão indicativa de submissão, pois o senhor de Joana é Jorge, mas sendo escrava, todo branco está acima dela (portanto todo branco acaba sendo um "senhor") – Joana refere-se a si na primeira e na terceira pessoa. O "eu", índice de um autorreconhecimento como sujeito não é, para o escravo, a maneira comum de autorreferência.

O diálogo acima, ao destacar a abnegação de Joana, engrandece a **mãe** e revela que, sendo escrava, ela não teria como optar por agir de outro modo, especialmente porque é uma devotada mãe. O diálogo reproduz, ainda, a ideia, comum no tempo, de que não era tão ruim assim ser escravo, pois, se ela trabalhasse, poderia ser "deitada fora" o que a impediria de estar perto de Jorge. Ao contrário daquele que recebe salário, ela não poderia ser despedida. Assim, a condição escrava parece oferecer mais segurança que a do trabalhador, e isso é mostrado como melhor do que ser livre. Claro está que a escolha de Joana é dirigida pelo amor a Jorge e, ao preferir estar ao lado dele como escrava, confirma-se o modo de vida na sociedade da época.

Os sacrifícios de Joana fazem dela uma heroína porque, além do amor extremo que dedica ao filho, também salva a vida de um homem tido por honrado (Gomes), como Carlota, em *Gonzaga*. Cada atitude de Joana a torna engrandecida, do mesmo modo que as ações de Jorge só contribuem para fazer dele um jovem honesto e íntegro, atributos de um herói. Podemos dizer que essa espécie de gradação que embranquece Joana culminará com a morte dela. Ela não se torna branca, porque isso é, de fato,

impossível, então, como Cora e Carlota, ela “desaparece” através da morte digna de uma verdadeira heroína embranquecida.

Tão importante quanto as informações reveladas na cena, são algumas falas que revelam a condição escrava e os estereótipos atrelados a ela. Refiro-me especialmente ao momento em que Joana diz ter prometido morrer no dia em que Jorge souber da verdade e fala: “*e não cuide que por ter esta cor não hei de cumprir*”. Aqui, a cor transforma-se em índice negativo do qual Joana representa o oposto: apesar da cor, a escrava é capaz de manter a palavra e, por amor ao filho, cometer suicídio para não envergonhá-lo diante da sociedade.

JOANA — Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria grande, como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse... Mas isso era possível?... Não, Joana devia viver!

DR. LIMA — Foi então que Soares te comprou...

JOANA — Ele me queria tanto bem! Deu por mim tudo quanto tinha...Dois contos de réis! Eu fui para sua casa. Aí meu nhonhô nasceu, e foi logo batizado como filho dele, sem que ninguém soubesse quem era sua mãe.

DR. LIMA — Desgraçadamente morreu poucos dias depois... Se eu soubesse então!...

JOANA — Mas meu senhor não sabia nada. Fui eu que lhe confessei...

DR. LIMA — Porque já tinha suspeitado...

JOANA — E por isso só. Vm. era capaz de afirmar? Não! Quem lhe contou fui eu, com a condição de não dizer nunca!...

A cena acima revela a história de Joana. Grávida, ela foi comprada por Soares, o provável pai biológico de Jorge, embora isso não seja declarado na peça. Isso pode ser deduzido porque, segundo Joana, Soares lhe “queria tanto bem” que pagou por ela tudo o que tinha e batizou a criança como filho. Veja-se que Joana considera bom o fato de não ter sido declarada mãe do bebê, pois desse modo, ele teria uma vida melhor, uma vida de “senhor”. Nesse breve relato também é possível perceber que Jorge não teria a aparência negra ou mestiça, pois ninguém imaginaria que ele é filho da escrava.

O que temos nesta peça é, de fato, um drama muito mais próximo do realismo. O enredo simples da peça retrata um problema próprio de sua época, apresenta diálogos entre os personagens. Não se trata mais do herói romântico que pensa consigo próprio e reflete sozinho em longos monólogos. Joana e Jorge, como veremos, discutem uma solução para o problema de Gomes e Elisa. Temas como casamento e dinheiro fazem

parte da ação. Para Silvia Souza, tais modificações “se transformavam em instrumentos para que os dramaturgos refletissem sobre questões sociais do seu tempo e procurassem ‘influenciar as possibilidades de vida das pessoas’” (2002: 68).

4.2.3 O escravo da pátria

1º SOLDADO – *Está perdido!
Depois de velho, dar em namorado!...
Quase não se lembra mais da pátria!...*

2º SOLDADO – *E quem ama tem pátria?*⁴⁶

A metáfora do amor à pátria contribuiu enormemente para o mascaramento da escravidão brasileira. Vejamos como isso se processa nas peças aqui discutidas.

A cena abaixo mostra a reunião dos conjurados no momento em que decidem fazer a revolução, em *Gonzaga ou A revolução de Minas*. O diálogo entre os homens constitui-se de falas que, por meio de símbolos e comparações, se completam e, novamente, metaforizam a escravidão, mascarando sua realidade como sistema econômico explorador e extremamente violento.

CLÁUDIO — Enfim, não é verdade, meu caro Gonzaga? Por Júpiter, já me faltava a paciência. Ah! senhores da Metrópole, ides enfim saber que este chão é nosso, que a América é dos americanos, como o céu é da ave, como a espingarda é da pólvora. (*Voltando-se para os outros que conversam baixo*) Ah! mas agora vejo que conversam em particular, e nem sequer dão-me atenção. Em suma é o mesmo, creio que nada perderão. Vejamos de que se trata.

ALVARENGA (a GONZAGA) — Tens razão, o momento é excelente. Já dói-me ver a raça dos tiranos ferir com o chicote a face de um povo imenso. (Ao PADRE) Padre, realizaram-se as tuas profecias... Um dia dizia-nos nos nossos pequenos serões literários que a liberdade dos povos seria uma verdade, porque o Cristo não era uma mentira.

PADRE CARLOS — Não era uma profecia... era a letra da Bíblia: foi o Mestre que o disse: “*eu vim quebrar os ferros a todos os cativos e eles serão quebrados*”.

CLÁUDIO — Padre, Cristo era um belo revolucionário. (*Interrompendo-se*) Enganei-me... sim... quero dizer, Padre, que se eu não fosse cristão, bastariam para catequizar-me estas palavras sublimes.

PADRE CARLOS — Palavras sublimes, disseste, e que em breve serão fatos divinos. (pp. 584-585)

O diálogo começa com a invocação de Júpiter — o deus supremo da mitologia romana —, muito provavelmente para situar o poeta Cláudio Manoel da Costa na sua própria literatura, que buscava referências mitológicas. Dirigindo-se aos senhores da Metrópole (que não estão em cena), o personagem usa expressões como “este chão é nosso” e “a América é dos americanos, como o céu é da ave, como a espingarda é da

⁴⁶ Calabar, in: Azevedo, op. cit., p. 46.

pólvora", e marcando o pertencimento dessa terra aos brasileiros definindo a posição dos revolucionários contra Portugal. Veja-se que a expressão "o chão é nosso" — ou seja, o Brasil é dos brasileiros — amplia-se para a dimensão continental: "a América é dos americanos", não dos europeus. Em seguida, ele compara, em escala decrescente, o fato de o céu ser da ave e a espingarda da pólvora, colocando o elemento "maior" como pertencente ao "menor". O Brasil — embora geograficamente maior, em termos econômicos e políticos, estava sob domínio da nação europeia — deveria ter seu lugar como nação independente. As imagens são muito interessantes: a primeira está ligada à liberdade, a segunda à luta, fazendo saber que a Colônia pertence aos brasileiros e estes lutarão para livrá-la das amarras que a prendem a Portugal.

Alvarenga diz a Gonzaga que a raça dos tiranos fere "*com o chicote a face de um povo imenso*". Se a "raça" é a dos tiranos, é possível pensar que a polarização não se daria entre brancos (senhores) e negros (escravos), mas entre governantes abusivos e povo oprimido. Tira-se, então, a cor do centro do conceito de "raça". O opressor não é o branco, mas o tirano que oprime pelo chicote — símbolo da violência do senhor contra o escravo, portanto, da violência do sistema escravagista —, que não está mais nas mãos da "raça" branca. Ou seja, não é o senhor quem fere o escravo, mas o português que fere o povo brasileiro, reafirmando a ideia de que a pátria brasileira é escrava de Portugal.

Em seguida, Alvarenga dirige-se a Padre Carlos, lembrando as palavras ditas por este: "*a liberdade dos povos seria uma verdade, porque o Cristo não era uma mentira*"⁴⁷. Estamos diante da imagem daquele que seria o maior dos heróis no paradigma romântico: ele não apenas é o portador por excelência dos valores de honra, amor e fidelidade, mas, ao escolher a humanidade, morreu por algo maior que si próprio, encontrando na morte a vida, pois que ressuscita. Padre Carlos confirma as palavras de Alvarenga citando as de Cristo que veio libertar os cativos e, na Bíblia, não se tratava do escravo negro, mas da humanidade que ainda não teria encontrado a palavra de Deus. Lá, não apenas o brasileiro era escravo, mas toda a humanidade que só encontraria a liberdade através do Salvador.

Aqui, o discurso religioso também servirá como disfarce da escravidão real, pois lembra que Cristo libertaria a humanidade em um processo que se completaria somente para aquele que verdadeiramente acreditasse na Palavra. Se Cristo liberta, então ele é,

⁴⁷ De algum modo, a presença do Padre Carlos quer indicar que a Igreja estaria ao lado dos revolucionários, dando aval ao movimento. A ideia religiosa está no texto (para Castro Alves, o teatro poderia ser um altar), porém não será discutida agora, mas posteriormente quando incluirá, ainda, a relação entre religião e o conceito de liberdade.

nas palavras de Cláudio, “um belo revolucionário”, tornando-se, de acordo com Décio de Almeida Prado, “*a um só tempo mais espiritual e mais radical que os outros*” (1996: 177).

Poderíamos pensar que política e religião estariam juntas em busca de uma liberdade que não parece estender-se ao escravo, especialmente porque a abolição não era um dos grandes objetivos dos conjurados nem na peça, nem na realidade. Mas não apenas por isso. No Brasil, a Igreja colaborou bastante para o regime escravagista. O padre Manuel da Nóbrega, chegado à Bahia em meados do século XVI afirmava a legitimidade do cativo desde que acompanhado da catequese. “*Por outro lado, ele estabelece a primazia do direito de posse – do direito pleno de escravizar – sobre as normas contratuais implícitas na prática religiosa quinhentista*” (Alencastro, 2000: 161). No século seguinte, Padre Vieira dedicará alguns sermões à escravidão. Diz ele que a escravidão é uma forma de salvação e estabelece uma relação de semelhança entre o sofrimento dos escravos e o de Cristo.

Os negros deveriam agradecer a Deus por tê-los tirado das terras onde viviam como gentios e tê-los trazido “*a esta, onde instruídos na Fé, vivais como Christaos, e vos salveis.*” (???: 502). Desse modo, não teriam sido os portugueses que os capturaram, mas Deus que os salvava; isso faria, penso eu, desses brancos, uma espécie de instrumentos de Deus.

Oh! se a gente preta, tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conhecera bem quanto deve a Deus e a sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativo e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre! Dizei-me: vossos pais, que nasceram nas trevas da gentilidade, e nela vivem e acabam a vida sem lume da fé nem conhecimento de Deus, aonde vão depois da morte? Todos, como credes e confessais, vão ao inferno, e lá estão ardendo e arderão por toda a eternidade. E que, perecendo todos eles, e sendo sepultados no inferno como Coré, vós, que sois seus filhos, vos salveis, e vades ao céu? (Sermão XIV, 504)

O discurso religioso equiparou os sofrimentos do escravo aos de Cristo.

Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à Cruz e Paixão de Cristo que o vosso em um destes engenhos. (...) Bem-aventurados vós, se soubéreis conhecer a fortuna do vosso estado, e, com a conformidade e imitação de tão alta e divina semelhança, aproveitar e santificar o trabalho! Em um engenho sois imitadores de Cristo crucificado: (...) porque padeceis em um modo muito semelhante o que o mesmo Senhor padeceu na sua cruz e em toda a sua paixão⁴⁸. (Sermão XIV, 508-509)

⁴⁸ Na continuação do sermão, padre Vieira dirá ainda: “A Paixão de Cristo parte foi de noite sem dormir, parte foi de dia sem descansar, e tais são as vossas noites e os vossos dias. Cristo despido, e vós despídos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós mal-tratados em tudo. Os ferros, as prisões, os açoites, as chagas, os nomes afrontosos, de tudo isto se compõe a vossa imitação, que, se for acompanhada de paciência, também terá merecimento de mártirio. Só lhe faltava a cruz para a inteira e

O inferno terrestre tornar-se-á o paraíso eterno. Diz o padre Vieira: “*Mas, se entre todo esse ruído, as vozes que se ouvirem forem as do Rosário, orando e meditando os mistérios dolorosos, todo esse inferno se converterá em paraíso, o ruído em harmonia celestial, e os homens, posto que pretos, em anjos*” (516. Grifo meu). A salvação inclui a “transformação” em anjo, imagem associada ao branco.

Eles mandam, e vós servis; eles dormem, e vós velais; eles descansam, e vós trabalhais; eles gozam o fruto de vossos trabalhos, e o que vós colheis deles é um trabalho sobre outro. Não há trabalhos mais doces que os das vossas oficinas; mas toda essa doçura para quem é? Sois como as abelhas (...) As abelhas fabricam o mel sim, mas não para si. (519)

Padre Vieira condena o tráfico negreiro ao reconhecer, no sermão XXVII, como desumano o trato “*em que a mercancia são homens! Oh mercancia diabólica, em que os interesses se tiram das Almas alheias e os riscos são das próprias!*”. Mas, como discutido no sermão anterior, apesar da situação injusta, os escravos serão salvos através da religião que promete vida e liberdade eternas. O que seria uma injustiça divina torna-se exatamente o oposto⁴⁹, pois “*quando hoje os vejo tão devotos e festivos diante dos Altares da Senhora do Rosário, todos irmãos entre si, como filhos da mesma Senhora, me persuado sem dúvida, que o cativo da primeira transmigração é ordenado por sua misericórdia para a liberdade da segunda*” (Sermão XXVII: 393). A escravidão real do africano quase não existe no discurso religioso.

Sabei, pois, todos os que são chamados escravos, que não é escravo tudo o que sois. Todo o homem é composto de corpo e alma; mas o que é e se chama escravo, não é todo o homem, senão só a metade dele. (...) “aqueles homens a quem Júpiter fez escravos, os partiu pelo meio, e não lhes deixou mais que uma ametade, que foste sua” porque a outra ametade é do Senhor a quem servem. E qual é esta ametade escrava, e que tem senhor ao qual é obrigada a servir? – Não há dúvida de que é a metade mais vil – o corpo. (...) (apud Roncari, p. 162)

Se Cristo existiu, morreu e ressuscitou (e considera-se isso uma verdade histórica), libertando os cristãos e redimindo o mundo dos pecados, então a liberdade existe, pois

perfeita semelhança o nome de engenho: mas este mesmo lhe deu Cristo, não com outro, senão com o próprio vocábulo. Torcular se chama o vosso engenho, ou a vossa cruz, e a de Cristo, por boca do mesmo Cristo, se chamou também torcular: (...).” (Sermão XIV, 509).

⁴⁹ Já se depois de chegados olharmos para estes miseráveis, e para os que se chamam seus senhores, o que se viu nos dois estados de Job, é o que aqui representa a fortuna, pondo juntas a felicidade e a miséria no mesmo teatro. Os senhores poucos, os escravos muitos; os senhores rompendo galas; os escravos despidos, e nus; os senhores banquetecendo, os escravos perecendo à fome; os senhores nadando em ouro e prata, os escravos carregados de ferros; os senhores tratando-os como brutos, os escravos adorando-os e temendo-os, como deuses; os senhores em pé apontando para o açoute, como estátuas da soberba e da tirania, os escravos prostrados com as mãos atadas atrás como imagens vilíssimas da servidão e espetáculos da extrema miséria. (Sermão XXVII: 392)

Ele liberta e, para o poeta Cláudio Manoel da Costa, personagem da peça de Castro Alves, liberta através da revolução. Assim, a religião oferece seu argumento à revolução que libertará a pátria, não o escravo. A continuação do diálogo entre os inconfidentes prossegue com as falas complementares a fim de reforçar a imagem de atuação em conjunto.

CLÁUDIO — (...) Quando o coração de um brasileiro bate, há uma mão de ferro que lhe estanca as pulsações — é a metrópole.

ALVARENGA — Quando um braço brasileiro vai pegar o fruto de seu trabalho, há uma voz que lhe diz: — é meu. É ainda a metrópole.

PADRE CARLOS — Quando a plebe brasileira quer empolgar um punhado de instrução, há um sopro mau que lhe apaga a luz. — É a metrópole.

GONZAGA — Sim! Quando o escravo quer ser livre, quando o trabalhador quer ser proprietário, quando o colono quer ter direitos, quando a cabeça quer pensar, quando o coração quer sentir, quando o povo quer ter vontade, há um fantasma que lhe diz: Loucura, mil vezes loucura! O escravo tem o azorrague, o trabalhador o imposto, o colono a lei, a inteligência o silêncio, o coração a morte e o povo trevas. É a Metrópole! é sempre a Metrópole. (...) (p. 585)

A metrópole passa por um processo de personificação que a torna, primeiro, a mão de ferro que estanca a pulsação do coração do brasileiro; em seguida, é a voz do ladrão que rouba o fruto do trabalho⁵⁰ do brasileiro. Mais um problema aparece aqui porque, no contexto em discussão, quem trabalha é o escravo, mas este não é considerado um trabalhador, não era remunerado. No sistema capitalista, o trabalhador vende sua força de trabalho, mas o regime em vigor era o escravagista e nele o trabalhador torna-se mercadoria⁵¹.

Padre Carlos dirá que a metrópole é o sopro mau que apaga a luz da instrução e, finalmente, o processo — que se vale da gradação — se completa na voz do herói Gonzaga. Na voz dos outros personagens, ela ainda era metrópole, com inicial minúscula, mas a voz do herói fará a síntese, tornando-a absoluta: de "metrópole" passará a "Metrópole!".

Quando a Metrópole se torna o açoite, o imposto, a lei, o silêncio, a morte e as trevas, ela passa a ser o único impedimento à liberdade da nação, como se não houvesse qualquer relação com a ordem econômica brasileira, baseada no trabalho

⁵⁰ A discussão sobre questões relacionadas ao trabalho e seu significado, brevemente comentada aqui, será aprofundada durante o desenvolvimento da tese.

⁵¹ "O escravo é vendido, com sua força de trabalho, de uma vez para sempre, a seu proprietário. É uma mercadoria que pode passar das mãos de um proprietário para as de outro. Ele mesmo é uma mercadoria, mas sua força de trabalho não é sua mercadoria." (Ianni, 1988: 63).

escravo. Personalizada, a Metrópole passa a ser, como um senhor, o sujeito que oprime a Colônia. Esta, na medida em que tem um opressor, também pode ser considerada sujeito oprimido, escravo a ser libertado. No entanto, esse discurso que prega a liberdade para a Colônia, não a estende para o município. Ele não será detentor do mesmo direito: um sujeito que, oprimido, também deve ser libertado. Isso se dá não por uma negação declarada do direito à liberdade para o escravo, mas pelo fato de, ao tornar a colônia escrava, fazer de todo brasileiro um escravo, silenciando o debate acerca da abolição porque, sendo o escravo um brasileiro, ele seria libertado junto com o Brasil. É como se existisse apenas uma questão — a necessidade de termos uma nação independente — que, incluísse, natural e intrinsecamente, a questão abolicionista. Não haveria a necessidade de discutir a emancipação dos escravos, já que ambas as questões formariam uma e a mesma coisa. Ou seja, esse tratamento não traz o sistema escravocrata para o centro do debate. Antes, coloca-o como tema menos importante já que, ao considerar a colônia como escrava, quer indicar que se ela fosse libertada, todos seriam livres. Isso, sabemos, não era verdadeiro. O proprietário era livre. As palavras de Alvarenga colocam a questão de modo muito claro: "*quando o escravo quer ser livre, quando o trabalhador quer ser proprietário, quando o colono quer ter direitos*", há um impedimento, que é a Metrópole. É ela quem oprime porque tira o direito à propriedade. E é aí que reside o problema da escravidão, pois os personagens da peça dizem que o escravo quer ser livre (e somente isso) — Luís faz tal afirmação quando explica o significado da liberdade —, enquanto o trabalhador quer ser proprietário e o colono quer ter direitos. Isso significa que a liberdade de que gozará não incluirá a possibilidade de adquirir mercadoria ou qualquer outro direito desfrutado pelo branco. O escravo não será trabalhador, portanto nem proprietário porque a propriedade não é atributo do cativo. Ele continuará escravo, pois o que fazia dele um escravo não era apenas o fato de constituir um objeto de propriedade, mas o fato de "*estar impedido de se tornar um sujeito de propriedade, porquanto não detinha os direitos essenciais dos atos em que aparecia como parte contratante*" (Alencastro, 2000: 161)⁵².

Emília Viotti da Costa, ao discutir as ideias escravistas e antiescravistas, também trata da questão da propriedade. Ela cita as palavras de Alencar Araripe que, em uma série de artigos sobre a emancipação, embora afirmasse que a conveniência da abolição era reconhecida por todos, dizia que a dificuldade estava em fazer desaparecer o escravo no Brasil "*sem quebra no direito de propriedade, nem abalo na*

⁵² Alencastro refere-se à análise de O. Patterson sobre a questão.

riqueza pública". E ainda "o escravo é propriedade tão legítima como outra qualquer: portanto não deve jamais ser violada" (Costa, 1998: 419).

Como não era possível ocultar a escravidão, a solução foi apresentar situações que pouco lembrassem a formação social brasileira. Descaracteriza-se a escravidão enquanto relação de produção: "ela passa a dar nome a qualquer relação de domínio, desde o afetivo ao financeiro" (Sussekind, 1982: 28). Se o negro é escravo do senhor; o senhor também é escravo, seja do amor ou da Metrópole. Ao retirar a escravidão da caracterização dos personagens, transferindo a interpretação para as relações entre Colônia e Metrópole, Castro Alves, no caso, configura um deslocamento: não são os senhores que lucram com a escravidão, mas a metrópole — escrava é a terra brasileira —, principal e último obstáculo à liberdade: "(...) transfigura-se o escravismo em exploração da pátria pelo estrangeiro, deslocando-se a violência que marca as relações entre os senhores e seus escravos para o relacionamento com a metrópole" (Idem: 36).

* * *

Veja-se como se usa o recurso em *Calabar* (1858), de Agrário de Meneses, para fazer do mulato Calabar um herói nacional, do mesmo modo que será considerado traidor quando decidir aliar-se aos holandeses.

No início, Calabar recusa a proposta de um holandês desconhecido que lhe propõe, nas palavras do herói, "Que venda a honra e sacrifique a pátria!..." (44), a que o desconhecido diz:

Menos isto, senhor... Stais enganado.
Nós também temos pátria, temos honra;
Tal ou qual, esta, aquela, isto é o menos. (idem: ib)

Calabar recusa-se a cumprir tal papel:

Guerreiros, como eu, não se subornam;
Vencem ou morrem!... Vai-te, miserável! (44)

Veja-se que nesse momento, sacrificar a pátria é vender a honra, marca maior do herói, especialmente em uma época em que, como já visto, formava-se a ideia de nação brasileira. No entanto, uma desilusão amorosa levará o herói à queda, pois inconformado com a fuga de Argentina e Faro, Calabar resolve ir à guerra contra Portugal.

CALABAR (com força) – O lusitano!... tredo, vil, covarde!...
Caia sobre ele o raio da vingança.
(brandindo a espada)

Vede outra vez a força do meu braço!...
 Reviveu, aumentou!... Renhida e fera
 Vai ser a luta agora!... Tremam todos!
 Holanda ou Portugal, senhores ambos,
 Ambos tiranos, roubam-nos a pátria!...
 Escravo aqui, ali, deste ou daquele,
 Que importa?... A escravidão é sempre a morte!
 Segui-me, amigos; vamos combatê-los! (49-50)

Para Calabar não há senhor pior ou melhor, não há diferença a quem se pertence porque o cativo é a morte. O que torna essa fala interessante é o fato de que ela se confunde com o sentimento da desilusão. Isso porque ele resolveu aliar-se à Holanda já que Argentina fugiu com um português e ele, Calabar, tornou-se, de alguma forma, escravo porque não pode ter a mulher que ama. Entre submeter-se ao português que lhe "roubou" a mulher amada ou ao holandês, Calabar escolhe o último, pois poderá vingarse de Faro. Por isso, a epígrafe que abre esta discussão é tão interessante. O amor extremo que um herói dedica à pátria o leva a abdicar da própria vida, mas Calabar perdeu-se, diz o soldado, chegando perto do ridículo: "*depois de velho, dar em namorado*". Ele não escolhe a pátria, ele escolhe a mulher e, por isso, já não tem pátria, não pode tê-la, não há como amar duas "mulheres"⁵³.

O mesmo se dá em *Gonzaga* quando, diante da possibilidade de um dos inconfidentes escapar da prisão, o herói, depois de muito relutar, prepara-se para fugir depois de aceita o argumento de Maria que, desvairada, diz:

(...) acima de órfã sem arrimo, acima de irmã sem protetor, acima de mãe sem amparo... está a noiva sem honra!... Sim, a criança crescerá, a moça será feliz, a velha pensará em Deus, e quando mesmo todas morressem... morressem, sim, de que importaria?... Nenhuma delas seria desonrada! (*Pausa.*) E a noiva, senhores, a pobre virgem que entregou seu coração ao homem, sua reputação ao cavalheiro, que guardou todos os seus sonhos de amor para ele, que amou a pureza de seus lábios para entregar-lha, a beleza de sua fronte para fazê-lo feliz, – a vida para queimar a seus pés... sabeis o que será dela? Eu lhes digo... sem falar de seus sonhos perdidos, de suas esperanças mortas, de sua alma para sempre condenada... a pobre moça será vendida amanhã a outro senhor! amanhã sua capela de virgem será desfolhada pelos dedos trêmulos de um velho perdido!... sua boca, manchada como a folha em que o réptil espojou-se!... seu pudor atirado à lama como o tablado de um amor horrendo entre um carrasco e uma vítima! Sim, porque ela será desse homem que ela vê sempre sobre seus passos, espiando, caminhando, ansiando, destacando-se no vermelho da aurora, como uma cousa sangrenta, na escuridão da noite como uma cousa inda mais negra. Sim, ela será dos beijos e dos amores desse homem... desse miserável, cujo olhar sequer já é uma mancha de lama!... (631)

⁵³ No segundo ato de *Gonzaga*, Tiradentes diz: "Bem; mas a nossa verdadeira noiva, Cláudio, é esta pobre terra, que é nossa pátria" (p. 600).

Gonzaga não poderia deixar sua noiva nas mãos do Visconde de Barbacena que representa Portugal, seria algo como deixar o Brasil nas mãos da metrópole europeia que chegou aqui para roubar-lhe a pátria. Essa pátria, em diversas ocasiões, é personificada, transformando-se em uma espécie de mulher, a amada. O mesmo se dá em *Calabar*, em que poderíamos trocar a palavra pátria por Argentina. Esse duplo sentido que a palavra amor adquire e que se confunde com o cativo pode ser observado na fala de diversos personagens.

Vejamos um trecho do segundo ato dessa peça. Durante a fuga, Argentina e Faro pensaram que o oficial holandês (que saía do encontro com Calabar) os perseguia e o jovem atirou sem acertar o alvo. O oficial revidou o ataque e atingiu Faro, acreditando tê-lo matado. Em seguida, prendeu Argentina. No quartel-general, o holandês conversa com outros oficiais sobre o destino a dar a jovem tão bela. Estes imaginam que o primeiro a trouxe para tornar-se "uma fiel e terna companheira", mas não é esse o objetivo. O oficial que a prendeu pretende receber por ela alguma recompensa do general Sigismundo Van-Scopp; caso não consiga um prêmio, promete negociá-la com o 3º Oficial, que gostaria de beijar a donzela.

1º OFICIAL – É outro caso.

Então faço contigo um bom negócio.
Se nada me render tal moçoila
Com Sigismundo, dou-ta por bem pouco:
Contento-me que pagues o trabalho
Que tive de trazê-la.

3º OFICIAL – É muita coisa.

Parvoalho fora eu, se desesperasse
De lográ-la também, agora ou logo,
Ou mais cedo, ou mais tarde... não há pressa.
A moça há de chegar para todos nós. (55-56)

Novamente a iminência da violência. A mulher é vista como objeto de prazer masculino. Argentina é livre, mas a sombra do estupro está atrás dela porque é prisioneira dos holandeses. O 2º Oficial diz quase ter pena da jovem ao que o 1º Oficial responde que os portugueses fazem o mesmo quando podem. Quando o 2º Oficial lembra que Argentina é brasileira, a resposta do outro é que lusitanos e brasileiros se unem para defender a pátria dos holandeses. O general Sigismundo chega, conversa com os oficiais e se dirige a Argentina.

SIGISMUNDO – Sede prudente,
Sede prudente, se quereis ser livre.

ARGENTINA – Livre!... livre, sem ele?!... oh! dai-me a morte!

(...)

- SIGISMUNDO – Ouvi-nos antes, logo sereis livre.
Faz-se mister sabermos o que existe
De fato e de intenção por entre os vossos,
Que os torne contra nós mais poderosos.
Que planos têm?... que gente? que derrota
Devem seguir agora?... Eia, dizei-nos!
- ARGENTINA – Que perguntais, senhor?... Não vos entendo...
(pequena pausa)
Mas... é verdade...
(com inteligência)
Entendo-vos de sobra!...
Quereis que contra os meus, que contra a pátria,
Eu vos informe acerca dos projetos,
Quem tem por fim guardá-la e defendê-la!!
Quereis que, atraindo os meus patrícios,
Eu vos diga: senhores, trucidai-os;
À minha voz, guerreiros, extingui-los?!
Oh! bem cara me fica a liberdade!...
Dais-me, para gozá-la, um só momento;
Depois, matando-a toda nesta terra,
Me entregareis também ao cativo!! (72-73)

Antes de prosseguir a análise, quero aproveitar o ritmo fortemente marcado das falas acima e referir-me ao fato de Agrário de Meneses ter preferido o verso à prosa. O autor declara duas razões. A primeira é "*absoluta, porque entendo que com a metrificacão não se prejudica o pensamento, e antes mais se desenvolve*" (apud Faria, 2001: 386) desde que o poeta sirva-se da metrificacão "*como de um instrumento auxiliar, não invertendo a ordem natural e lógica das coisas, para se escravizar à forma em dano palmar à matéria*" (idem, ib.). A segunda razão o autor chama de relativa porque escreveu a peça para um concurso e, nesse caso, ele deveria empregar todo o esforço possível para vencer as dificuldades e assegurar um bom resultado. Para Agrário de Meneses, não se pode negar que o verso é mais difícil que a prosa, razão porque "*tanto se afanam em bani-lo da literatura, sob o pretexto de reformas liberais*" (idem: 386-387). O verso heroico, preferido para os poemas épicos, é, talvez, uma forma de aproximar seu drama histórico da epopeia.

De volta à análise da escravidão à pátria, há dois itens que devem ser destacados. O primeiro é que Argentina afirma a impossibilidade de ser livre longe da pessoa amada. O segundo é o paradoxo de que, ao entregar a pátria, ela estará condenada ao cativo, mesmo que individualmente livre. Sigismundo dirá que ela foi precipitada, pois a uma mulher que importaria a pátria?

Que val dizer o que vos perguntamos,

Se, em troco, a liberdade concedemos?...
 Livre, sereis, senhora, pra gozardes
 Quanto pode a mulher no mundo!...
 Que vos importa a pátria, quando escrava
 Quiséssemos fazê-la?... A felicidade
 Vossa, do vosso sexo, só consiste
 Em ter um coração terno e extremoso,
 Por outro coração correspondido.
 Renunciais assim a dita imensa,
 Que vos oferecemos?... (74)

A renúncia de Argentina ao que os holandeses lhe oferecem destaca a grandeza dessa heroína pois que, mesmo sendo uma mulher, sexo a cuja felicidade bastaria ser correspondida no amor, recusa a oferta apesar da ameaça do cadafalso e da perda de Faro.

O esposo?!... qu'inda vive?!...
 (nobremente)
 Eu fora dele indigna, se aceitasse
 Essa permuta ignóbil que propondes!...
 Fala agora por mim a sã memória,
 Que de meu pai conservo. Em minhas veias
 Gira o sangue do indígena valente,
 Que pelo seu país perdeu a vida!...
 Sou brasileira, deverei ser livre!
 Prefiro, sempre, a morte ao cativo!... (74-75)

Aqui, voltamos a ver o discurso da honra e valorização da fidelidade e da lealdade, seja à pátria, seja ao amor, a um e outro ao mesmo tempo. Argentina não seria digna de Faro se traísse a pátria, tampouco seria digna do pai, um indígena – portanto um verdadeiro brasileiro –, muito menos da pátria que a abriga. Sendo brasileira, índia, deve ser livre e a morte é sempre preferível ao cativo⁵⁴. Entra em cena o sangue indígena valente amplamente valorizado por José de Alencar em *O guarani*, por exemplo, e que Jaguarari, pai de Argentina, encarna tão bem, como podemos ver na fala abaixo, dirigida a Pedro Mendes.

JAGUARARI – Não fui leão; mas nunca errei a seta.
 Desde os primeiros anos adestrado,
 Jamais curvei o arco sem destino,
 Jamais visei o alvo sem tocá-lo!...
 Vistes Jaguarari tremer de medo?...
 (animando-se)
 Pisa o conquistador com pé soberbo
 As plagas do Brasil. Domínio estranho
 Querem trazer aos íncolas d'América.

⁵⁴ Um discurso que, veremos adiante, será levado a termo na peça de Paulo Eiró, na qual o escravo, de fato, comete suicídio, pois não suporta a ideia de perder novamente a liberdade.

Falei à tribo, e disse com império:
 “Tupã deu força ao braço do tapuia
 “Pra defender a terra do seu berço!”
 E o tapuia depressa acompanhou-me,
 Mais veloz do que a lebre pelos bosques.

(*com sentimento*)

Deixamos tudo; a sombra coroável
 Da mangueira ao sopé do ribeirinho;
 O módulo suave que soltava
 O sabiá de cima das palmeiras;
 Os cantos saudosíssimos que à noite
 Ao som do maracá se desferiam;
 O ai sentido, a queixa lamentosa
 Que vem o Paraná trazer às praias;
 A voz augusta e santa do Piaga
 Que, em nome de Tupã, falava às tribos;
 Tudo, tudo deixamos!... Pela pátria
 Erguemos logo o rígido tacape,
 Primeiro que a janúbia o ar ferisse!...
 Porém do que nos serve o que fazemos?...
 Eu fui para este cárcere atirado,
 Como se houvesse sido um criminoso!
 E então por quê? Porque soube vingar-me!
 Porque vareei, de um súbito arremesso,
 Quem tentou poluir a minha honra!!...

Ao guerreiro Jaguarari opõe-se Calabar, que será condenado por trair a pátria. No entanto, esse não é o seu único crime. Ele trai a confiança do valente índio Jaguarari e de Argentina, pois inconformado com o fato de ela amar outro homem, ele a violentará, cometendo o único crime que, talvez, em gravidade, seja equivalente à traição da pátria. Ao estuprar Argentina, de quem deveria cuidar como filha, configura-se moralmente um incesto, no entanto, mereceu o perdão da mulher (ou da pátria) que traiu. Vejamos, abaixo, a cena em que se reencontram:

ARGENTINA (*examinando a cena*) – Num cárcere... por fim!... Será possível?...
 Preso... em ferros... punido... condenado...
 Calabar!... Oh! meu Deus, quanto sois justo!

(*com aprazimento*)

Chegou enfim o dia... O vil carrasco
 Passa agora a ser vítima!... O cutelo
 Vai cair-lhe também sobre a cabeça!...
 Chegou enfim o dia da justiça!...
 Maldição! maldição!...

CALABAR (*com angústia*) –

Por Deus! Suspende...
 Não me faças sofrer desde esta vida
 Os tratos que na outra já me esperam!...
 Argentina!... Argentina!... eu bem sabia
 Que no momento atroz do meu suplício
 Tu devias assim aparecer-me!...
 Volvendo-te a razão na hora infausta
 Da minha execução, eu bem conheço

A Providência, bem conheço o dedo
 De Deus!... Era mister que tu me visses
 Inda uma vez no mundo, pra bradar-me:
 Maldição! Maldição!...
 (curvando-se)
 Porém, piedade!...
 Piedade, senhora!...
 (deixa pender a cabeça) (181)

Trata-se de um diálogo bastante interessante, pois Calabar está preso por ter cometido um crime contra a pátria, porém, Argentina está falando não do traidor da pátria, mas do seu carrasco, aquele que a violentou e que receberá, com a morte, a justiça divina. Há uma inversão de posições: o carrasco se tornará vítima, não dela, sua vítima, mas da justiça divina, a maldição, nesse caso.

Argentina tinha enlouquecido, mas recupera a razão na hora da execução de Calabar, o que já é, para ele, o princípio do suplício, da maldição. Ao enlouquecer, ela cumpria o destino das heroínas românticas infelizes: a loucura ou a ida para o convento (como Joaninha). Fora isso, só havia a morte. Ao pedido de piedade a jovem responde:

Que disseste?...
 Piedade para ti?... pra os teus delitos?...
 Inda ousas suplicá-la?... Tu, refece,
 Infame, sedutor, monstro execrável,
 Assassino da pátria, algoz da honra,
 Invocas a piedade?... Oh! nunca, nunca! (181-182)

Calabar é o pior dos criminosos, é “assassino da pátria, algoz da honra” e, mais uma vez o discurso mistura e confunde diferentes campos, no caso, o do amor à pátria e o da relação amorosa. Ela não poderá perdoá-lo.

ARGENTINA (com candura) – Meus dias se passavam
 Na placidez amena da inocência;
 Meus sonhos de mulher, puros e castos,
 Pintavam-me o painel da f’licidade,
 O coração batia-me no peito
 Só movido por doces esperanças;
 Raiava-me o porvir belo e risonho
 Julgando ver meu pai e a pátria livres;
 (com azedume)
 O que fizeste tu?... Não te recordas?...

CALABAR (com ânsia) – Toldei c’o bafo impuro dos meus feitos
 O brilho desse quadro, que esboçaste!
 Empanei-te o porvir, tingi-lhe as cores
 Da negra cor de um crime abominável!
 O coração, cortei-o em mil pedaços,
 Cortando em flor as tuas esperanças!...
 Teus sonhos de mulher, puros e castos,
 Mudei num longo e férreo pesadelo,
 Qual nunca foi o sono do jazigo!...

Teus dias de inocência, enegreci-os,
Tornei-os para sempre em noite escura,
Em trevas sepulcrais!... Porém, piedade!...
Piedade, Argentina!...

ARGENTINA – Nunca, nunca!... (181-182)

Ao declarar seus crimes, Calabar, com o mesmo discurso do personagem Silvério, em *Gonzaga*, relaciona a cor negra ao pecado, concepção comum como destacou Frantz Fanon⁵⁵.

A cor negra como símbolo negativo não tem sua origem na escravidão. Foi no século XI que Ibn Butlân deu um passo além nas generalizações. Hofbauer escreve que para esse médico árabe as cores escuras são um sinal de mau caráter e que essa gente, “além da baixa inteligência e pouca moralidade”, destaca-se “pela alegria e amor à música e à dança” (2006: 54). Um trecho do Alcorão⁵⁶, continua Hofbauer, “liga a cor escura, que traz consigo também a conotação de tristeza, ao mal e à falta de fé, enquanto o branco representa o bom, o divino, a fé verdadeira” (idem: 56-57). Nesse sentido, vejamos uma cena de *Sangue Limpo* na qual Vitorino sugere que Rafael, peça ao príncipe um posto melhor no exército. Orgulhoso, ele recusa a sugestão, dizendo:

RAFAEL – Como soldado possuo o bom conceito e a amizade de meus companheiros. Subindo a oficial, despertaria a inveja... isso é o menos... sofreria os desdêns daqueles que não têm metade dos meus serviços.

VITORINO – Quem se deixa desprezar tendo uma espada à cinta!

RAFAEL – Que mal conheces o mundo! A honra é a geração; ninguém me tira disto. Em vão nasce um homem, à semelhança de Deus, possuindo inteligência, rico de vontade e esperanças. Se a natureza imprimiu-lhe no rosto uma cor odiosa, se a fortuna atirou o seu berço para dentro de uma choça, todos os seus esforços serão baldados, trabalhará inutilmente. Quando mesmo conseguisse a humilhação. Mártir de seus deveres, dando a vida pela pátria, seu destino, sua recompensa é o esquecimento; não haverá uma cruz humilde para fazer menção de sua morte. (...) (342)

Para ele, não adianta tornar-se oficial se sua cor é “odiosa” e o condena a estar sempre abaixo do branco. A cor torna-se uma espécie de castigo na medida em que impede a ascensão de Rafael e ele bem sabe qual lugar lhe é destinado na escala

⁵⁵ Ver discussão no item “Fidelidade”.

⁵⁶ Na 3ª Surata, versículo 106 está escrito: “Chegará o dia em que uns rostos resplandecerão e outros se ensombrecerão. Quanto a estes, ser-lhes-á dito: Então, renegastes depois de terdes acreditado? Sofrei, pois, o castigo da vossa incredulidade”. A nota nº 274, no final do Alcorão traz a seguinte explicação: “O rosto (*wajh*) expressa a nossa personalidade, o nosso ser interior. O branco é a cor da luz; tornar-se branco é estar iluminado pela luz, o que quer dizer estar pleno de felicidade, dos raios da gloriosa luz de Allah. O preto é a cor das trevas, do pecado, da rebeldia, da miséria, e da remoção da graça e da luz de Allah. Constituem, também os sinais do céu e do inferno. O padrão da decisão, em todas as questões, constitui a justiça de Allah”. (cf. *Alcorão Sagrado*. SP: Folha de S. Paulo, 2010).

social, não ousando ultrapassá-lo. A honra aqui está longe da tríade medieval. Não basta ser um cavaleiro leal e fiel porque “a honra é a geração” e seu pai foi escravo conferindo-lhe uma nódoa que não se apaga.

4.2.4 O escravo do amor

“Maria eu sou o senhor, eis-me feito escravo.”

Um dos recursos para abrandar a violência do sistema escravagista, segundo Flora Sussekind (1982), é transformar a escravidão em metáfora do amor. Calabar pede piedade à Argentina, explicando-lhe que cometeu um crime motivado pelo amor que sentia e do qual era escravo.

Nunca!... nunca!... repetes?... Argentina!...
 E não foi Calabar quem amparou-te
 Quando houveste teu pai por falecido?
 Quando só neste mundo, sem recursos,
 Cercada dos perigos da beleza,
 Vagavas sem destino entre os soldados,
 Sujeita à sua atroz ferocidade?
 E não foi Calabar quem, compassivo,
 Prometeu defender-te a todo transe?...
 Não foi por ti, enfim, que ele, insensato!
 Manchou sua memória e sua fama,
 Passando para as hostes holandesas?...
 (*movimento de Argentina*)
 Duvidas, Argentina?... Oh! tu não sabes
 O que é sentir amor como eu sentia!...
 Tu não sabes, mulher, a quanto obriga
 A paixão que corrói as fibras d'alma!...
 Tu não sabes, enfim, quanto o ciúme
 Rala, dói, espezinha e dilacera!...
 (*pungentemente*)
 Por esse amor fatal, que senhorou-nos,
 Por essa dor dos zelos insofrível,
 Por tudo quanto eu tenho padecido,
 Argentina, Argentina, uma palavra,
 Uma palavra só!...
 (...) (183)

Em sua defesa, diante da jovem, Calabar lembra importância da presença dele na vida de Argentina quando, longe do pai, sozinha, sem recursos e “cercada dos perigos da beleza”, corria sérios riscos. No entanto, o protagonista serviu-se justamente da proximidade e do disfarce do argumento da proteção para tomar posse da jovem que considerava sua, tornando-se algoz. A beleza de Argentina despertou o amor em Calabar, levando-o a cometer o crime do qual dizia protegê-la. É para esse crime que

ele implora piedade, utilizando-se de um discurso em que passa a ser vítima de um amor incontrolável que, assenhoreando-se dele, tornou-o escravo desse sentimento que fez dele traidor tanto da pátria, como da confiança da jovem.

Na cena de encerramento do segundo ato ("Anjo e demônio") de Gonzaga dá-se o confronto entre o Governador, Visconde de Barbacena, e Maria, vilão e heroína. Trata-se do momento em que se configura uma oposição fundamental para a peça, pois seria o amor do Governador por Maria que o impeliu a destruir a revolução, impedindo o sucesso de Gonzaga. Nesse caso, a questão amorosa sobrepôs-se à patriótica, pois, mesmo sendo um representante do Estado, o Governador estava mais preocupado com os próprios interesses.

Maria surge em cena depois de descobrir não ter mais a posse dos papéis que guardava a pedido de Gonzaga, de quem é noiva, estatuto que lhe confere pureza, pois ao berço da virgem, segue o leito da esposa, velado por Deus. O Visconde anuncia que contará uma história sombria, passando a descrever o momento em que a viu pela primeira vez. O discurso abaixo nos mostra importantes contrastes entre esses dois personagens.

O GOVERNADOR (*sem ouvi-la*) — Um dia passava uma cavalgada pelas ruas de Vila Rica... Soavam as trompas, turbilhonava a multidão, as janelas resplandeciam de colchas e de fisionomias animadas, os cavaleiros caracolavam sobre lindos ginetes, enquanto as damas se inclinavam para seguir com os olhos este esplêndido cortejo... Era um dia de festa... ou um dia de maldição... E tudo isto era por um homem... Este homem orgulhoso, cômico de sua força, terrível na sua grandeza tirana... sorria de desdém, como um soberano rodeado de escravos.... e sentia-se feliz porque era poderoso... Sim! ele era feliz. O poder tinha sido a sua única paixão... a virgem... dos seus sonhos de moço, o amigo de sua virilidade; a esposa de sua velhice... (...) De repente o homem levantou os olhos para uma gelosia... Aí estava uma mulher... ou talvez um demônio de beleza... Ela era bela! sim, muito bela... tinha uma fronte soberana e larga como um firmamento de alabastro, as sobrancelhas curvas e delicadas como o arco-íris do amor, uma boca que pedia beijos, uma alvura que se teria manchado mesmo com a brancura de uma lágrima. E os cabelos eram negros. Oh! na noite daqueles cabelos a própria luz quisera transformar-se... e os olhos, meu Deus... pretos, rasgados, brilhantes e aveludados eram como uma pérola sob a concha rosada das pálpebras... O Criador invejaria um dos raios daqueles olhos para resplandecer no diadema da Virgem... Era V. Ex^ª, minha senhora. Eras tu, Maria! O homem era eu... Era, porque já o não sou... Que longas noites de vigília povoadas de mil formas de volúpias, de beijos insensatos, de lágrimas lascivas cavaram-me rugas na fronte, abismos no coração, aqueles cheios de trevas, este cheio de amor. Por que dizer-te mais? O demônio amou o anjo. (*Movimento de MARIA*) (...) Depois... uma noite... era uma noite de sensualismo e de loucura, uma noite que devia ser bem negra (negra, como o pensamento horrível que lhe saiu das entranhas), eu ouvi uma voz que me repetia... "ela será tua!"... Sabes tudo o que encerra esta palavra? Oh! nunca o saberá,

pois bem! Eu sonhei-o, e sonhei-o tanto que ao despertar deste pesadelo levantou-se em mim um outro homem que tinha uma cabeça de condenado e um braço de assassino... Então soltei uma gargalhada que horrorizou a mim mesmo e jurei que serias minha. (*Riso de MARIA*) Tu ris? pois jurei, não sobre o meu crucifixo, mas sobre a cruz do meu punhal. E o homem que cumpriu o juramento, que tem agora nas garras como o gavião o passarinho, tua vida, e tudo quanto tu amas, vem dizer-te: Maria eu sou o senhor, eis-me feito escravo... deixa-me apenas fanar com os meus beijos as flores que tu roçares de leve com a asa do seus pezinhos! Escuta, eu sou bem desgraçado! Ouve! amo-te com um amor único, imenso e virgem como tu!... (pp. 613-614. Grifo meu.)

Observa-se a composição do monólogo a partir de contrastes que estabelecem a oposição extrema entre heroína e vilão (anjo e demônio), entre o desejo dele por Maria e o amor desta por Gonzaga.

O dia em que viu Maria pela primeira vez, tornou-se um dia de maldição para o Visconde de Barbacena. Naquele momento, o antes orgulhoso, tirano, poderoso, feliz – cuja “*virgem dos sonhos*” era o poder, símbolo de sua virilidade – “caiu”. Veja-se o contraste entre o homem poderoso e a mulher de fronte soberana; tão alva (pura) que seus cabelos e olhos negros poderiam ser claros: a “*luz quisera transformar-se na noite dos seus cabelos*”, os olhos eram como pérola e seus raios eram invejados pelo Criador “*para resplandecer no diadema da Virgem*”. O sentido erótico das palavras com as quais o Governador se refere a sua antiga paixão (poder) e à Maria acentuam o contraste. A uma heroína romântica, virgem como Maria, ele se torna cada vez mais asqueroso na medida em que seu desejo está ligado ao aspecto físico do amor que não tem o estatuto espiritual, e por isso elevado, do amor ideal. No entanto, o amor não lhe trouxe a felicidade. Ao ver Maria: “*o demônio amou o anjo*”. De um lado está Maria, cuja imagem é semelhante à da Virgem Maria, mãe de Jesus, exemplo máximo da pureza pois que se manteve virgem na concepção do filho de Deus. A heroína de Gonzaga é o anjo, quase a própria pureza. Do outro lado está o Governador, demônio. Suas palavras, carregadas de sensualismo, tornam-no ainda mais demoníaco e vilão, opondo-o cada vez mais à heroína.

Na fala do Visconde de Barbacena, vemos claramente essa oposição, por exemplo, quando ele lembra o dia em que viu a jovem e a noite negra de sensualismo em que ouviu a voz dizendo “*ela será tua!*”. Em nova oposição, ele diz que sonhou, mas despertou de um pesadelo. Se de um lado está o sonho de possuir Maria; de outro, está o pesadelo capaz de transformar o Governador em um homem terrível já que passou a ser escravo desse amor que faz dele um condenado e um assassino. No final, no auge dos contrastes, ele, o homem tão poderoso, tornou-se escravo — “*escravo do amor*”. Temos

a escravidão transformada em metáfora do amor. O Governador deseja Maria e, de senhor, tornou-se escravo do amor que sente por ela e, nessa medida, dela, também. A mulher, sempre submissa, torna-se senhora. Se de um lado, ele ameaça a mulher que ama; do outro, declara-se totalmente vulnerável e terrível, justamente porque ama. Diferente de Maria, o amor o fez desgraçado. Antes, senhor, era feliz; agora, escravo de um amor não correspondido, é infeliz.

Cabe fazermos um pequeno parêntese para lembrar a condição feminina, descrita por Jurandir Malerba como tão inferior quanto filhos e escravos.

Não comparável a estes porque estava fora do círculo dos que mandavam e obedeciam. Via-se a mulher como um ser inferior porque mais frágil, carente de proteção. Tinha que viver, portanto, à sombra daquele que devia socorrê-la, e em troca havia de saber honrá-lo. (Malerba: 1994, 48-49)

É possível perceber que ela passa por um processo de infantilização muito semelhante ao do escravo, ou seja, é preciso que alguém cuide dela que, na maioria das vezes, não poderia escolher a quem "submeter-se". O jurista Vicente Alves de Paula Pessoa (citado por Malerba) dizia, no século XIX, "*as penas deveriam ser aplicadas diferencialmente em razão do sexo, já que a mulher 'vive tanto pelas leis do coração, com muita brandura de caráter'*" (Malerba, 1994: 49).

E basta lembrar que, sendo a mulher reduzida a um estado necessario de menoridade e incapacidade, como collocal-a, a esse ser tão fraco, esse menor, sobre o mesmo nível do homem, seu senhor e seu mestre, sendo que a sua debilidade relativa do corpo, de temperamento e intelligencia, deveria ser em vista da severidade das leis pennaes uma causa geral de atenuação... (apud Malerba, idem. Grifo do autor)

Daí, continua Malerba, "*procede a um longo tratado sobre como a mulher é o anjo da guarda do lar doméstico, o motivo da felicidade e da lapidação da rudeza do homem – naturalmente mais bruto – e sua salvação, citando gregos e latinos e apelando para que os espíritos superiores abolissem a pena de morte, '...maxime em relação á mulher'*" (Malerba, 194: 49).

Primeiro, ela estava sujeita às ordens do pai ou do irmão; depois às do marido, geralmente escolhido pelo pai da noiva. Tal aproximação mascara a condição submissa feminina e da escravidão, pois o homem apaixonado é tão escravo da mulher que ama, que já não a domina e, assim, tratar-se-ia apenas de mais um escravo. Mascara-se a condição feminina, pois que a mulher passa a ser "senhora", e a escravidão porque não é somente o negro que é escravo, mas também o senhor, já que está "submetido" (ainda que amorosamente) a uma mulher.

A questão é que o amor que faz do senhor um escravo, tem sua origem no amor cortês, no qual a atitude cortesã e cavaleiresca exige paciência infinita e abnegação do homem que deve deixar de lado sua própria vontade, sacrificando seu próprio ser de acordo com a *"vontade da mulher como um ser superior"*, e assim ele deve aceitar que *"o objeto de seu culto é totalmente inatingível"* (Hauser, 1998: 216). O Visconde de Barbacena recupera esse discurso, mas em uma situação bastante diferente pois não está sujeito à Maria, como no amor cortês, mas exatamente o contrário.

No mundo da cavalaria medieval, explica Arnold Hauser, *"essa espécie de servidão erótica do homem era meramente o resultado das concepções legais genéricas do feudalismo"*, e completa: *"a concepção cortesã-cavaleiresca de amor é mera extensão das relações políticas de vassalagem ao campo das relações sexuais"* (Idem: 217). O cavaleiro estava a serviço da corte e a mulher amada era, de modo geral, a esposa do soberano, portanto senhora de fato daquele cavaleiro. Aqui, quem detém o poder é o Governador e, ao chantagear Maria, inverte o sentido do discurso, valendo-se de uma retórica que disfarça a realidade em jogo na peça. Maria ama outro homem e o vilão não aceita a impossibilidade de conquistar o amor da jovem, indo ao limite para consegui-lo. Trata-se de um homem poderoso que usa seu poder para alcançar o objetivo almejado. Aqui, a metáfora disfarça a condição feminina porque Maria terá de se submeter à vontade do vilão para salvar o herói.

Maria descreve-se como uma moça feliz, *"talvez mesmo bela"*, que não tem poder, mas apenas a primavera e o amor. Em oposição a isso está o homem demoníaco, destruidor do amor que a faz feliz. O Governador é o vilão português, o mal; Gonzaga é o herói brasileiro, o bem, portanto. Enquanto o vilão dedica-se a resolver seus próprios interesses, o desejo por Maria, o herói é capaz de, pela pátria, abrir mão de seu grande amor, tornando-se um homem ainda mais elevado, a quem os interesses gerais sobrepõem-se aos próprios.

A jovem descreve o Governador como alguma coisa *"boquiaberta, negra, horrível, que boceja, a seus pés..."* e que lhe diz:

MARIA — (...) Tu és bela, ó virgem, tu és pura, ó noiva; pois bem, eu sou horrível, mas eu te amo! eu sou tão negro como é alva a tua capela, mas eu te amo! Vem, que eu sou a fatalidade. Vem! que eu sou a sepultura, eu te ofereço a minha virgindade de lama! (p. 614)

Mais uma vez a cor negra representa o mal e a desonra; conseqüentemente, isso faz da cor branca um símbolo da honra. Assim, a cor negra não indica somente a condição social do escravo, mas pior, é índice da desonra e do mal.

Gonzaga, diz a moça, é:

“(...) belo, moço⁵⁷, com um coração iluminado pela grandeza, com a cabeça radiante do gênio... E ele me dá tudo isto. Ouve bem? Ele tem tudo isto a dar-me, por isso o amor que eu lhe voto é estremecido como o primeiro beijo de Vênus, puro como a primeira lágrima de Eva... E o senhor é velho! é feio... tem o coração mais envelhecido que o corpo, a cabeça mais caduca do que o coração. Eu o abomino... eu o desprezo!... (614-615)

O Governador é tão negro quanto ela é branca. Tudo o que pode lhe oferecer é uma “virgindade de lama” e, já vimos anteriormente, a lama é negra. Assim, o vilão é negro pela desonra, enquanto o escravo branqueia-se através da honra.

Na cena em questão, Maria destrói os papéis que incriminam os revolucionários, vence a batalha entre o “anjo” e o “demônio”, mas a luta entre os dois não terminou. O representante da Metrópole ama uma brasileira cujo noivo, herói brasileiro, quer destruir. Assim, ele levará Gonzaga à ruína (será degredado para Moçambique) e manterá a escravidão da pátria porque acaba com a revolução (e com seu herói).

A escravidão como sistema econômico brasileiro não está em foco, nem a própria revolução, porque o motivo que conduz a revolução ao fracasso é o fato de dois homens amarem a mesma mulher. É principalmente isso que os coloca em lados opostos e não o fato de defenderem interesses econômicos/políticos/sociais diferentes. Embora Gonzaga esteja lutando pela pátria, o homem que representa o inimigo não assume posição oposta porque defende os interesses da Metrópole, ele quer acabar com o herói para ficar com a heroína.

O Governador vale-se do discurso do amor cortês para disfarçar uma relação de poder. O amor dele está diretamente ligado à questão da posse da mulher desejada (“ela será tua”). Disfarça-se a realidade através do discurso. O Governador é um representante da Metrópole e, como tal, é odioso. A tentativa de obter a mulher desejada a todo custo acentua o aspecto controlador de Portugal sobre o Brasil. Dissimula-se a relação de dominação senhor/escravo, mostrando, então, uma sociedade que não poderá ser perfeita enquanto não for independente, único impedimento para que o Brasil possa vir a ser uma nação ideal. O herói terá de enfrentar

⁵⁷ Na realidade, Tomás Antonio Gonzaga não era jovem quando ficou noivo de Maria Doroteia, mas a imagem real não seria compatível com o que se imagina ser um herói ideal romântico.

um vilão odioso e irá, moralmente, vencê-lo para defender a abolição.

A mesma metáfora pode ser vista em *Sangue Limpo*, quando, no segundo ato, Rafael descobre que Luísa está apaixonada por Aires, vê nisso um grande problema e diz: “*Já não és livre, minha irmã; teus pensamentos, teus desejos, teus sonhos, tua alma inteira pertence a esse homem*”. É curioso que na peça de Paulo Eiró, o discurso da escravidão amorosa não é usado por Aires. Apenas a protagonista é “escrava do amor” e, embora aqui também funcione como um atenuante da escravidão real, essa metáfora ganha um outro contorno, pois a mulher, já vimos, estava de fato submissa ao homem.

Aires, por sua vez, é filho de um fidalgo e a escravidão, mesmo sob a máscara do amor, não passa por ele. Em uma carta a Luísa, ele conta a reação do pai ao saber quem era a mulher que amava.

RAFAEL – (...) (lê) Falei a meu pai, Luísa. Ao princípio tomou ele as minhas palavras como um gracejo, um capricho de criança. Mas quando compreendeu a firmeza da minha voz, o fogo dos meus olhos, ergueu-se e interrogou-me severamente. Contei-lhe tudo. Nada encobri, nada dissimulei. Ameaçou-me então com a volta ao Rio de Janeiro; respondi-lhe que era livre, e que se tentassem violentar-me tinha a lei a meu favor. Ameaçou-me com desprezo e a aversão da sociedade; asseverei-lhe que preferia as doçuras do amor. Disse que me deserdaria; ofereci-me para chamar um tabelião. Suplicou-me com lágrimas que não enchesse de amargura os últimos dias de sua velhice; chorei com ele, mas não cedi. Calou-se então. Oh! Luísa, nunca eu vi passar num rosto humano uma tempestade assim! afinal sossegou bastante para poder falar, e perguntou-me a tua morada. Ele há de ir ver-te; com que fim? Para admirar tantas virtudes ou dar-te o suave nome de filha? Ou para arrancar uma renúncia que eu nunca farei? Não sei dizer. Ele padece horrivelmente. Meu Deus, não permitais que eu me torne um parricida! Adeus, Luísa; deves amar-me e muito. (376-377)

Veja-se que, diante do pai, Aires afirma a sua liberdade. Ele não é escravo do amor, ele é livre para escolher a mulher com quem casará e, embora o pai tente, como chefe da casa, decidir seu destino, Aires não permitirá isso, pois tem independência para tal. Ele não cometerá, deliberadamente, o parricídio, mas está consciente de que D. José poderá morrer de desgosto. Assim, ele indica que não haverá renúncia ou sacrifício pelo pai. O amor de Aires por Luísa configura-se como mais maduro, longe dos ideais românticos que valorizam o martírio.

4.3 Redenção e (re)humanização

*"Eis-me aqui, Calabar... Eu nunca falto."*⁵⁸

Poucas formas havia para o escravo ultrapassar a mediocridade que lhe era imposta. Restavam, como forma de ganhar contornos mais humanos, a manutenção de sua condição submissa via gratidão e fidelidade ao senhor; o branqueamento de suas concepções e valores, além da tentativa de clarear-se via mestiçagem e a libertação via religião, que aparecia como alternativa de humanização através de dogmas que usou, inclusive para ser conivente com a escravidão. A morte não seria, então, o fim da vida, mas o começo de uma nova era de liberdade para o espírito.

Isso é visto especialmente em *Gonzaga*, na morte de Carlota, e em *Calabar*, quando o protagonista está preso e aguarda o cumprimento da sentença de morte e recebe a visita do padre para a última confissão e, conseqüentemente, alcançar o perdão divino antes de morrer. A religião, especialmente a católica, também foi uma ferramenta do escravagismo para mascarar a violência intrínseca do sistema. Podemos ver isso claramente no último ato de *Calabar*.

"Eu nunca falto". Embora proferida pelo padre, o tom solene dessa fala faz com que pareça ter sido proferida pelo próprio Deus ou pelo próprio Cristo ou ainda pela Igreja, o que não é um exagero já que o padre é o seu representante na Terra. Vejamos abaixo a fala do padre (continuação da epígrafe deste tópico) ao encontrar Calabar. Ele dirá que o prisioneiro não deve recear sua presença e pede para ser escutado.

Vai findar para ti a vida humana...
 Essas prisões da carne, essas cadeias
 Do barro, vão solver-se e dissipar-se,
 Bem como o fumo n'amplidão do espaço.
 Então, além do corpo, que o cutelo
 Faz tombar sobre o chão, resiste à morte
 O espírito sutil, que aos ares sobe
 Para aninhar-se aos pés da Divindade
 Tens meditado nisto?... Oh! sim, medita.
 Há, meu filho, no lapso da existência
 Dois princípios opostos que se batem,
 O bem e o mal: segundo os nossos atos
 São moldados por este ou por aquele,
 Há também nessa vida de além-túmulo
 As penas e o perdão pras nossas almas.
 Sofre as penas – o réprobo, o danoso,
 O inimigo atroz da humanidade,
 O ímpio finalmente, que rejeita

⁵⁸ In: Azevedo, op. cit., p. 171.

A lei de Deus, tornando-se preceito:
 Logra o perdão, porém, o desditoso.
 Que, havendo feito a Deus graves ofensas,
 Conhece-as, arrepende-se, prostrado
 Diante do Senhor na hora extrema.
 Aqui me tens, meu filho. (171-172)

O padre anuncia o fim da “prisão da carne” e a vida do espírito, que resiste à morte para encontrar Deus, o que nos remete ao discurso do Padre Vieira quando dizia que o corpo era escravo, mas não a alma e também à fala do padre Carlos, em *Gonzaga*, na qual ele afirma ter sido o Mestre quem o disse: “*eu vim quebrar os ferros a todos os cativos e eles serão quebrados*”. É a religião católica, através da palavra divina, que libertará o Homem. Com a morte as prisões da carne terminam e o espírito sobe aos ares, ideia redentora que também pode estar na base da concepção de que a morte é melhor do que a escravidão porque liberta o escravo, seja ele o africano, o apaixonado ou o sujeito dedicado à pátria. Mas não basta morrer para alcançar o Paraíso, é preciso antes confessar-se e pedir perdão ao Senhor.

O arrependimento de Calabar e o conseqüente pedido de perdão libertarão o seu espírito, é para isso que o padre está diante dele. Ao vê-lo, Calabar pergunta quem o enviou até ele. E a resposta vem em tom solene, segundo a rubrica:

Quem, ao marcar, no livro do destino,
 A hora da viagem derradeira,
 Mandou que o nosso espírito lavasse
 O lodo impuro e vil dos seus pecados!...
 Deus, elevado além do firmamento,
 Tendo a seus pés as nuvens e as estrelas,
 Sustendo em sua mão todo o universo,
 É caridoso pai, que não se esquece
 De visitar seus filhos sobre a terra,
 Não crês, não te recordas do que digo?...
 O Rei dos reis, descendo do seu sólio,
 Que, imaginando apenas, nos deslumbra,
 Veio outrora nascer sobre um presepe,
 Para legar aos homens um exemplo
 De humildade e de amor; para ditar-nos
 A lei da graça à voz da caridade,
 E redimir assim o mundo inteiro!
 Que pensas, Calabar?... A lei de Cristo
 Toma o homem nos braços desde o berço
 Até acompanhá-lo à sepultura!
 Quem quer que seja, o rei ou o vassalo,
 O rico ou o pobre, o sábio ou o ignorante,
 Todos, todos procuram sua bênção
 Pra vida e para a morte! Eu tu perguntas
 Quem mandou-me a falar-te neste cárcer?
 É só no paço augusto dos monarcas
 Que a voz de Deus se casa co'os suspiros
 Do moribundo? Não: da mesma sorte

Vai o próprio Senhor à humilde choça,
 Ao leito miserável do indigente,
 Do escravo, do infeliz, purificá-lo,
 Para abrir-lhe os umbrais da vida eterna,
 E dar-lhe eternamente a felicidade!
 Então, porém, é força que o pecado
 Procure a confissão... Na hora extrema
 Arrepende-se val' muitas virtudes! (173-174)

O padre ali está por “ordem” da lei de Cristo que veio libertar a todos os cativos (como diz o padre Carlos, em *Gonzaga*) através da purificação. Para fazer isso, Ele nasceu entre os pobres, mas também levará o perdão ao rico, pois todos são cativos dos próprios pecados. É nesse momento que Calabar nega ter crimes, mas, depois, tocado pelas palavras do padre, confessa ter sido “*perjuro, sedutor, ingrato, ímpio/Mercenário, revel, monstro dos monstros*” (p. 174). Ensina o padre que a lei de Deus consiste “*Em plantar a humildade em nossas almas/Co'a franca exposição dos nossos erros!*” (p. 176) e por isso Calabar precisa confessar seus pecados e pedir absolvição.

Mas esse discurso não surgiu no século XIX (nem no XVII, século em que viveu Calabar). Segundo Pétré-Grenouilleau, na época em que se falava do fim ou declínio da escravidão, imaginava-se que esse fenômeno poderia ser explicado pela humanização realizada através do cristianismo. No entanto, ele lembra que Santo Agostinho “*deu origem a uma doutrina que transformou a escravidão em punição dos pecados dos homens e desse modo permitiu que fosse justificada*” (2009: 76). Santo Ambrósio, em alusão à Bíblia, afirmava que escravos fiéis podiam ser mais livres que os próprios escravos⁵⁹ (Hofbauer, 2006: 66).

Uma das inovações qualitativas no mecanismo de “(re)humanização” dos escravos, conforme Miers e Kopytoff, deve-se às religiões monoteístas (...) que se baseiam em livros sagrados e insistem numa separação dogmática entre bom e mau, verdadeiro e falso. Isso lhes permitia erguer uma fronteira clara entre crentes e infiéis, entre “os de dentro” e “os de fora”. A escravização de infiéis (“pagãos”) podia ser justificada, a partir desse raciocínio, como medida para defender e divulgar a “verdadeira fé”. E a conversão ao islão (ou à religião cristã) podia transformar-se na exigência mínima para uma possível integração. (Hofbauer, 2006: 35)

Durante muito tempo, escreve Hofbauer, a cor da pele não era vista como um dado natural, biológico, mas como representações do bem ou do mal. Nesse caso, e isso

⁵⁹ Cada um permaneça no estado em que foi chamado. Foste chamado sendo escravo? Não te preocupes com isso; e, mesmo que possas tornar-te livre, aproveita-te antes da tua escravidão. Pois aquele que era escravo quando foi chamado pelo Senhor, é um libertado do Senhor; e aquele que era livre quando foi chamado, é um escravo de Cristo. Fostes comprados por alto preço; não vos façais escravos das pessoas humanas. Imãos, persevere cada um diante de Deus na condição em que foi chamado. (1 Cor 7: 22).

já foi mencionado anteriormente, a cor preta (negro) representava o mal, o moralmente condenável, o pecado e o branco “expressava o divino e a pureza da fé” (idem: 35). E continua:

Não é de estranhar, portanto, que à ideia da escravização como medida de “(re)humanização de uma não-pessoa” associava-se a ideia de “purificar” um infiel e um discurso que propunha “branquear” os seres “enegrecidos”. Com a naturalização (biologização e, mais tarde, genetização) das diferenças humanas, a cor transformar-se-ia num critério de exclusão cada vez mais essencialista: isto é, tornar-se-ia um dado cada vez menos “contextual” e menos “negociável”. Quero mostrar, assim, que durante séculos a visão dominante sobre a escravidão e o ideário do branqueamento não apenas conviviam lado a lado, mas também constituíam ainda dois “discursos ideológicos” que se sustentavam mutuamente. (Hofbauer, 2006: 35)

A questão do branqueamento já foi discutida em diferentes momentos da nossa análise, mas acho importante continuarmos a discutir a questão que pode ser bem percebida na cena de maior dramaticidade da peça de Castro Alves, como afirma Décio de Almeida Prado.

LUÍS (*confuso*) — Cala-te e reza depressa que vais morrer.

CARLOTA (*depois de um momento*) — Eu já rezei. Agora deixe-me beijar pela última vez o rosário de minha mãe... (*Em pranto.*) Oh! minha mãe! tu já não podes proteger-me! Oh! meu pai! tu nem sequer me vês!...

LUÍS (*voltando-se para ela*) — Estás pronta?... (*CARLOTA levanta-se.*) Pois então morre!... (*Ergue o punhal, mas, vendo o rosário abaixa pouco a pouco o braço trêmulo — atirando-se sobre o rosário.*) Que é isto? quem te deu isto? como tens este rosário? ah!... fala... fala... se não queres que eu enlouqueça... Carlota... Carlota... a história deste rosário... eu quero saber de quem o roubaste... dize enquanto eu posso ouvir.

CARLOTA — Oh! que lhe importa este rosário? Foi-me dado por uma pobre mulher na hora da morte, foi a mão trêmula de uma mãe quando ia afogar-se que mo atou ao pescoço... é a história de uma defunta e de uma condenada... história triste como tudo que sai do cativoiro!... Foi minha mãe que mo deu com estas santas palavras. “Por ele terás teu pai.” (...) Um dia o Sr. Silvério disse-me: — Queres teu pai? Eu não tive que responder-lhe abracei-me, chorando, aos seus joelhos. Ele entendeu-me e riu-se. “Pois então ouve bem, Carlota, tu és uma moça livre, honesta, que vai ser aia da mais linda senhora de Minas.” Eu beijei-lhe os pés, mas ouvi-o continuar numa gargalhada: “Teu ofício ali será apenas denunciar”. Eu estaquei de horror. Até então tinha os vícios de minha casta, mas nenhuma infâmia da alma. Ele voltou as costas: “já vejo que não queres teu pai”!

LUÍS — Ah! E teu pai? teu pai por quem chamavas há pouco?

CARLOTA — Oh! ele não virá!... Debalde eu fiz-me infame, falsa, traiçoeira e indigna para encontrá-lo! Vê todas estas vítimas (*aponta a casa*), eu as imolei, porque ia agora conhecer meu pai!

LUÍS (*ansioso*) — Carlota! Carlota! como se chamava tua mãe?

CARLOTA — Cora. Mas por que me interroga tanto, Sr. Luís?

LUÍS (*desvairado*) — Pois ainda não entendeste, Carlota? Não sabes por acaso o nome de teu pai?

CARLOTA — Luís.

LUÍS — É o meu nome, Carlota, eu sou teu pai, minha filha!...
 CARLOTA (*atirando-se a ele*) — Meu pai!...
 LUÍS — Minha filha!... (*Ouve-se ao longe o toque da corneta.*) Pára.
 CARLOTA (*solta um grito e cai nos braços de LUÍS*) — Ah!
 LUÍS (*sustentando-a e erguendo uma faca*) — Venham arrancar os cachorinhos ao tigre!... (pp. 632-633)

A cena acima marca o reencontro de pai e filha. Veja-se que ela tem lugar no momento exato em que Luís, considerando Carlota traidora do movimento revolucionário, prepara-se para matá-la. O momento de enorme dramaticidade antecede a cena de reconhecimento, cujo objeto é o rosário (*la croix de ma mère*) – entregue por Cora, na hora de sua morte, para a filha e que salva, momentaneamente, a vida da escrava. A partir daí, pai e filha, antes em lados opostos, são colocados no mesmo campo dos heróis e mártires. Esse momento, talvez o mais dramático da peça, remete à tragédia clássica ao valer-se de um recurso fundamental dela. De acordo com Aristóteles, a melhor das figurações é “*a de quem vai cometer por ignorância, um ato irreparável, mas, antes de consumá-lo, reconhece a vítima*” (1992: 34). O reconhecimento, definido como “*a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita*” é um dos mais importantes meios de fascinação das tragédias (Idem: 26-30). No melodrama, um precursor do Romantismo (Touchard, 1970: 101), o reconhecimento encerra a perseguição e “*assinala com ‘a voz do sangue’ ou ‘a cruz de minha mãe’, o clímax patético do drama*” (Thomasseau, 2005: 36). Na peça de Castro Alves, esse momento acontece, seguindo o modelo melodramático, nas cenas finais do terceiro ato⁶⁰ e definirá o destino de Carlota.

O objeto que promove o reencontro, não poderia ser mais convencional: o rosário faz, e aqui uso as palavras de Northrop Frye (1980: 156), a ação retornar ao momento do nascimento da heroína. Embora Carlota não o tenha recebido quando nasceu, ela era muito pequena quando Cora o entregou. A escrava não é a heroína declarada da peça, mas pode ser considerada uma, pois ao reencontrar o pai, decidiu salvar os heróis revolucionários e, na iminência de perder a honra (leia-se virgindade), preferiu a morte. Não sei que outro comportamento poderia definir melhor uma heroína romântica. Frye explica que “*la prueba de todo movimiento revolucionario, por romántico que sea, llega cuando debe establecer una continuidad con aquello que lo ha precedido*” (Idem: 166). É preciso ainda lembrar que, de acordo com o autor, a cena de reconhecimento é o

⁶⁰ O tema do reconhecimento será “*retardado ao máximo possível, geralmente até o fim do terceiro ato, quando coincidirá com a obra da justiça*” (Thomasseau, 2005: p. 37). No melodrama, diferente do que acontece aqui, o terceiro ato costuma ser o último.

ponto central “de esta cualidad revolucionaria muy final de un relato romántico”⁶¹ (p. 186). O momento da *anagnórisis*, explica José García Templado, faz ainda mais terrível a situação do herói (1991: 33). Embora a peça aponte como heróis Gonzaga e Maria, a cena de maior intensidade dramática é dedicada às emoções dos escravos, pai e filha, caracterizando o instante em que voltam a constituir uma família, uma das marcas da liberdade, como apontado anteriormente. Desse modo, os escravos tornam-se os principais heróis da peça, pois mesmo a cena em que Gonzaga e Maria se despedem não tem a mesma carga dramática que a protagonizada por Luís e Carlota.

Carlota recuperou sua identidade perdida. A criança inocente que vivia em família volta a ser parte da escrava adulta que, para poder rever o pai e não matá-lo de vergonha, iria tornar-se criminosa. O que nos faz perceber que havia uma certa hierarquia da honra. Para a mulher, manter a honra significava manter-se virgem; ou seja, para ela, é menos desonroso trair a pátria ou a confiança de alguém do que deixar de ser casta fora do casamento. O homem deveria ser fiel e isso Calabar não foi, portanto não manteve a honra. Ele foi condenado porque traiu a pátria, não porque violentou Argentina.

Quando Carlota reencontra Luís, ela recupera a família e mantém a honra que estava prestes a ser perdida, transformando-a em heroína e mártir. Ela será uma mulher honrada porque escolheu salvar Gonzaga. Solucionou-se o problema da escolha, mas somente na aparência porque, como já dito anteriormente, os padrões que a guiaram nesse processo não eram, necessariamente, os seus, ainda que assim afirmados.

Ao saber que vai morrer, a escrava pede para rezar — novamente o padrão branco, desta vez religioso, pois ela segura o rosário, símbolo cristão — e diz ter sido apenas um instrumento nas mãos dos homens que a perderam e que tudo isso só aconteceu porque é escrava. Desse modo, a culpa pelos seus crimes recai, como mencionado, sobre a sociedade, responsável pela corrupção do comportamento do escravo. Nas palavras da própria personagem, foi-lhe tirada a responsabilidade, mas não os remorsos pelo crime que cometeu. Antes, ela diz, tinha somente “os vícios de sua casta”, mas “nenhuma infâmia da alma”. Veja-se que a configuração de Carlota soa um tanto descompassada, pois afirma que tinha os vícios de sua casta e que havia se tornado criminosa por culpa do branco. Mas tudo isso através do discurso de uma heroína branca, revelando uma jovem muito diferente daquela que se imagina ter “os

⁶¹ “A prova para qualquer momento revolucionário, mesmo que seja romântico, acontece quando se deve estabelecer uma continuidade com aquele que o precedeu. ... dessa qualidade revolucionária bem afirm a um relato romântico.”

vícios de sua casta”⁶². Inúmeros textos da época e diferentes estudos posteriores revelam o imaginário branco sobre o negro, o de serem naturalmente portadores de vícios era uma dentre as várias imagens negativas.

De início, é possível pensar que esses vícios seriam aqueles relatados em textos de viajantes ou anúncios de jornais: comer terra, fumar tabaco e beber cachaça. Nos anúncios de escravos analisados por Gilberto Freyre (1979: 42), lê-se que escravos viciados em cachaça, muitas vezes eram também acusados de furtar aguardente. Disso poderia derivar o roubo como um vício? Celia Marinho Azevedo cita, por exemplo, o padre português Manoel Ribeiro da Rocha, considerado pela autora um dos pioneiros do abolicionismo no Brasil, mas que ali apresentou o discurso de um senhor de escravos pois, ao falar que estes reagiam violentamente aos maus-tratos, fugindo ou tornando-se inimigos domésticos dos senhores, comparou o comportamento do mancipio ao de Adão. Ele dirá que se este, mesmo sendo inocente e de natureza sã, pecou “*que se póde esperar destes brutos ociosos, no estado da natureza lapsa, e corrupta, senão que continuamente commettão, e estejam cahidos nos vicios capitais...?*” (Azevedo, 2003: 109). Nesse caso, é possível que o padre esteja falando dos pecados capitais, já que o escravo era mesmo considerado preguiçoso, afeito à luxúria e irascível, por exemplo.

Se a sociedade é responsável pelos crimes dos escravos⁶³, estes seriam inimputáveis, porém, a punição era uma norma para o mancipio. Se o fato de ser escravo fazia dele um ser sem moral definida, tirando-lhe a capacidade de desempenhar “adequadamente” os papéis sociais exigidos e, conseqüentemente, a culpa pelos seus erros, ele não poderia ser castigado. Por outro lado, também se dizia que o cativo deveria ser “civilizado” pelo convívio com o branco. No entanto, a sociedade continuou a puni-lo — para “educá-lo”(?) — seja através dos castigos, seja através dos estereótipos que ainda hoje usa, pejorativamente, para se referir ao negro. O que temos é a configuração de um paradoxo moral que pode ser discutido a partir do ponto de vista de que a sociedade seria a culpada pelos males da escravidão.

Prestes a ser morta por Luís, Carlota fala:

“(...) Os homens me perderam, e eu fui apenas seu instrumento, porque eu sou escrava, porque mataram-me a vergonha, tiraram-me a responsabilidade dos crimes, sem me arrancarem o remorso. (...) Eu fui traidora... não, não fui eu... foi meu senhor... porque eu sou escrava, meu Deus, eu sou escrava!...” (p. 632)

⁶² De acordo com Octavio Ianni, “o sentido do comportamento social, que é dado por uma estrutura de castas, envolve todas as ações, polarizando duplamente as pessoas em escravos e livres” (1962: 132).

⁶³ A concepção de que a sociedade “corrompeu” o escravo não é nova e pode estar ligada ao pensamento rousseauiano de que a sociedade corrompe o homem que é originariamente bom.

A culpa da sociedade é ratificada pelo perdão concedido a Carlota.

GONZAGA — Oh! nós te perdoamos, porque tu foste escrava...
 MARIA — Eu te perdooo, porque tu amaste muito. (p. 635)

Carlota recebe o perdão de Gonzaga porque ele reconhece a condição social da jovem como causa dos erros cometidos por ela, enquanto o perdão de Maria chega porque reconhece a capacidade de Carlota amar muito – o que lhe conferia alguma humanidade - fazendo desta uma mulher digna de honra e de absolvição. No curto diálogo acima, também se percebe a diferença entre homem e mulher, pois cada um concede o perdão de acordo com seu papel masculino ou feminino. Ao homem cabia gerenciar quase tudo o que estivesse ao seu redor, família, vida econômica, trabalho, problemas sociais; à mulher cabia zelar pelo homem amado e também pela família, mas seu papel era, na verdade, fazer com que todos aceitassem e cumprissem as ordens e desejos do patriarca.

É o homem que perdoa em nome da sociedade. É o que também acontece em outra peça de José de Alencar. Em *O demônio familiar* (1857), a ação gira em torno das intrigas armadas pelo “moleque” Pedro, a fim de alcançar o objetivo de sua vida: “ser cocheiro de major”, posto máximo a que um escravo poderia aspirar. As confusões que o menino provoca fazem dele um personagem inserido na antiga tradição teatral, próximo do arlequim, do intrigante. No final da peça, quando seu senhor, o jovem Eduardo descobre todas as armações do menino, ele o liberta e o expulsa de sua casa.

EDUARDO — (...) Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão)." (Alencar, ????: 97-98)

A alforria de Pedro é a sua restituição à sociedade, confirmando-se desse modo o fato de que o escravo não pertencia a ela, mas sim à casa (ao senhor), embora a palavra “restituição” dê a impressão de que um dia ele tenha participado da vida social. A liberdade concedida como uma forma de punição não indica o perdão já que este é

um complemento da questão moral. Pedro era um “demônio”, um escravo cujo comportamento não passou pelo embranquecimento, portanto sua moral não estava dentro dos padrões que norteavam os motivos para a concessão do perdão. Pedro não era um criminoso e, apesar de considerado “inocente porque não tem imputação”, foi expulso. Calabar cometeu mais de um crime e foi perdoado, pois nos últimos instantes de sua vida recebeu o perdão da Igreja e, assim, recebeu também o perdão de Jaguarari e Argentina porque, embora indígenas, eles apresentam o comportamento branco e seguem o padrão de comportamento cristão europeu. Assim, se Deus perdoou o criminoso, eles não poderiam agir de outro modo.

Depois de receber o perdão dos inconfidentes, Carlota prepara-se para a morte redentora.

(Ouve-se mais próximo o toque das cornetas.)

TIRADENTES — É o rebate da glória, meus amigos!

CLÁUDIO — É a alvorada da eternidade!

LUÍS — É o dobre da tua morte, minha filha!

CARLOTA — É o perdão dos meus crimes, meu pai!

LUÍS *(aperta o coração desesperado, depois olha o céu)* — É a vida que foge, mas é a honra que vem.

CLÁUDIO — Todos ao banquete da morte, revolucionários!

TIRADENTES — Ao pedestal da liberdade, brasileiros. *(Todos vão entrando.)*

LUÍS — E nós também somos brasileiros, e nós também somos revolucionários, e nós também somos mártires! Carlota, ao banquete da morte, porque o sangue dos escravos dos povos, ambos caem na face dos algozes, ambos clamam vingança ao braço do futuro. *(Todos saem.)* (p. 635. Grifo meu.)

A cena acima anuncia — por meio de um discurso tipicamente romântico, mas que está muito distante da realidade brasileira — a morte de Carlota. Além disso, vemos através das falas dos revolucionários e de Luís, mais uma tentativa de equiparação entre senhores (revolucionários) e escravos. A ideia é a mesma: a morte trará a honra e a liberdade, via religião já que Carlota receberá o perdão dos pecados cometidos.

Para Décio de Almeida Prado, os personagens aceitam a morte porque Castro Alves “*pensa a Inconfidência como alguém que já sabe que ela será sufocada antes mesmo de começar*”. Essa espécie de passividade, continua Prado, dá a esses inconfidentes uma aceitação prévia da derrota que enfraquece a ideia da revolução e “*rebaixa o nível de tensão dramática, que deveria derivar da incerteza quanto aos resultados do levante*”. Ele explica que, por esse lado, a peça segue não o modelo das revoluções vencedoras do século XVIII, mas algumas concepções românticas do cristianismo, as que destacam “*na figura humana de Jesus, aquele que ganha ao*

perder, que triunfa ao sacrificar a vida pelo bem da humanidade". Assim, continua o autor, a derrota passa a significar a vitória (1996: 177). Essa passividade diminui a tensão dramática e afasta Gonzaga do modelo romântico, que busca justamente o contrário. A cena de maior tensão dramática é, como já dito, a protagonizada por Luís e Carlota ao se reconhecerem como pai e filha. Assim, formalmente, é o escravo quem ganha relevo como herói e mártir, embora no final da peça, Gonzaga se torne o mártir do movimento, apesar de, historicamente, Tiradentes ser considerado o mártir⁶⁴ da Inconfidência.

Na cena acima citada, o discurso de Luís foi construído a fim de equiparar senhores e escravos, pois, se estes não tinham liberdade, aqueles também não, porque eram escravos não de um senhor específico, mas do pior de todos: a Metrópole. Assim, um mesmo destino os une: a morte pela pátria. A diferença reside no fato de que os revolucionários escolheram lutar pela liberdade do Brasil, enquanto Carlota não teve escolha e morre (ainda que pela pátria e pela honra), para salvar os heróis, tornando-se mártir de uma luta que, já vimos, não era dela.

Entregue por Silvério aos escravos da senzala, ela, como sua mãe, se mata para salvar a honra. Na última cena do terceiro ato, Paulo, escravo de Silvério, surge carregando o corpo de Carlota "*com os vestidos em desordem e a testa cheia de sangue*" (p. 639). As palavras de Luís encerram o ato.

LUÍS (*desvairado, tomando-a nos braços*) — Minha filha! minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... já não ouves!... (*Todos rodeiam-no à boca da cena.*) Carlota! tu eras uma escrava! Carlota! 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. (639)

Mais uma vez Castro Alves se vale da gradação para intensificar uma condição. Carlota é, primeiro, uma escrava; em seguida, uma mulher; depois, uma virgem. Só aí, ao escolher a honra, ela se torna a primeira vítima, cujo sangue puro derramado pela pátria a coloca entre os primeiros mártires do país. É preciso destacar a extrema transformação de Carlota, já que seu sangue tornou-se puro, diferente da noção então vigente de que somente o branco tinha um sangue "puro". Manter a honra, aqui, significa manter a pureza da virgem e a pureza do sangue.

A escrava é mártir porque morreu pela revolução, foi punida pelo senhor e se matou para salvar sua honra de mulher virgem e noiva, como Maria. Tornando-se mártir, valorizada, ela deixou de ser uma "simples escrava", que nada representava enquanto

⁶⁴ A principal diferença entre o herói e o mártir é que este sofre tormentos porque defende uma crença, uma ideia ou uma causa.

sujeito, portanto, não teria lugar na história, onde só há lugar para homens de valor, o que não era um atributo do escravo. Para que este pudesse ocupar algum espaço, ele teria de se tornar herói, algo possível somente através do processo de embranquecimento que funcionava também como forma de mascarar a escravidão real, pois que usava um discurso capaz de aproximar o escravo do senhor. Isso acontece, por exemplo, quando um escravo é tão fiel que é “quase da família”, ou quando se afirma que o brasileiro é escravo da metrópole.

Carlota, diz Prado, pode ser considerada a verdadeira protagonista peça, uma vez que tudo o que se passa na peça é motivado por sua ação, enquanto “Luís é a consciência crítica dos escravos”, pois cabe a ele “enunciar algumas das proposições básicas sobre o assunto”, definindo-se “como um objeto ‘alguma coisa que está entre o cão e o cavalo’, ‘um homem de pele preta’” (1996: 180). Mas não é só a importância de suas ações que a tornam a protagonista de *Gonzaga*; a cena do reencontro entre pai e filha, como já dito, é a de maior tensão dramática, portanto aquela capaz de provocar maior comoção no público. Nesse sentido, é preciso lembrar que Castro Alves defendia a abolição, então era fundamental que a plateia saísse do teatro de tal modo comovida que pudesse solidarizar-se com o sofrimento de uma heroína capaz de morrer para salvar o herói.

Maria não teve um final feliz ao lado de *Gonzaga*, mas não morreu nem foi obrigada a se casar com o Governador e, como personagem, está longe de ter a mesma importância que Carlota. Para enfrentar o senhor, Carlota teve de morrer, o que faz dela uma personagem mais memorável que Maria, embora tenha sido obrigada a “sair da cena”.

O final “infeliz” de *Gonzaga*, que seguiu para o degredo, ficando longe da pátria e da mulher amada não compôs uma cena tão dramática quanto a da morte de Carlota. Luís perdeu a filha quase no mesmo instante em que a reencontrou; depois, escolheu seguir o senhor para o degredo em uma cena sem nenhuma dor, pois seria natural que o ex-escravo fiel se mantivesse ao lado do seu senhor. Além disso, a presença de um escravo instruído contribui para aumentar a grandeza de *Gonzaga* uma vez que a elevação do senhor pode, às vezes “respingar” naqueles que estão a sua volta, inclusive no escravo.

4.4 A história no palco

Três das peças analisadas – *Calabar*, *Sangue limpo* e *Gonzaga ou a Revolução de Minas* – têm a ação situada, seja em primeiro plano, seja em pano de fundo, em momentos históricos importantes que só nos interessam na medida em que servem a um padrão de idealização capaz de veicular e defender valores dominantes, o que justifica, mais uma vez, a eleição de *Gonzaga ou A revolução de Minas* como objeto principal deste estudo. Em todos eles, há um vínculo importante com a afirmação da liberdade nacional: Agrário de Meneses elege o momento em que Portugal e Holanda disputam o território brasileiro, colocando como protagonista de sua peça o anti-herói Calabar⁶⁵; Paulo Eiró, os dias que antecedem a Independência do Brasil e Castro Alves, uma revolução frustrada, mas que, como já dito, tem a ideia da libertação do Brasil como centro ideológico.

João Pinto Furtado, em *O manto de Penélope* (2002), diz que, de fato, entre os inconfidentes, era conhecida “apenas uma vaga defesa da abolição, em uma suposta fala de Alvarenga Peixoto e do padre Carlos Correia de Toledo e Melo”⁶⁶ (2002: 28). Somente eles dois, apesar de também serem proprietários de escravos, mencionaram a libertação dos escravos na última e decisiva reunião dos conspiradores em 26 de dezembro de 1788 (idem: 82), única citação textual nos autos do processo, portanto única referência conhecida sobre a abolição do ponto de vista dos inconfidentes (idem: 86). Segundo o autor, ficou acordado nessa reunião “que não se tocaria de imediato no problema da escravidão, sob pena de desestabilizar todo o sistema social na capitania” (idem: 21). Isso poderia causar estranheza quanto à escolha dos heróis que Castro Alves, declaradamente abolicionista, fez para sua peça, no entanto, era fundamental usar a ideia de liberdade associada às revoluções e tão necessária ao Romantismo (não é à toa que revolução também faz parte do título da peça).

PADRE CARLOS — Meus senhores, nós chegamos à grande época da regeneração e da liberdade. Além do Atlântico há um povo livre,

⁶⁵ Domingos Fernandes Calabar foi condenado e morto, em 22 de julho de 1635, sem direito à defesa, por ter “traído” a pátria brasileira ao escolher lutar, ao lado dos holandeses, contra os portugueses. Calabar foi morto sem julgamento, mas a História, ao chamá-lo de traidor, deu a ele um julgamento unilateral e é sob esse codinome que ele se tornou o protagonista da peça de Agrário de Meneses.

⁶⁶ Segundo Furtado, apenas os inconfidentes das regiões de maior prosperidade e vitalidade econômicas, como o padre Toledo e Alvarenga Peixoto, “tendiam a defender posições mais radicais no campo da redefinição da ordem econômica” e expressavam “mais efetivamente a demanda por ruptura com a metrópole e com os padrões tipicamente coloniais da economia mineira”. Já Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, “pareciam trabalhar mais no plano, tout court, da suspensão da derrama e na crítica às demais instruções de Martinho de Melo e Castro como objetivos, por assim dizer, iniciais e finais” (cf. Furtado, 2002, 81- 82).

grande pela força, sublime pelo pensamento, divino pela liberdade, que, através dos mares, nos estende a mão. É a França. A Revolução Francesa protege e revolução de Minas, esta é filha daquela, ou antes, ambas são filhas de Deus. Quando um povo levanta-se do cativeiro, Deus do topo dos Alpes ou do cimo dos Andes empresta-lhe uma espada, como dava as leis no cimo de Sinai. Pois bem, peçamos a este povo irmão auxílio e caminemos.

GONZAGA — Ainda bem. No exterior temos a França e a União Americana, elas nos protegerão, ou pelo menos esta ideia dará forças aos nossos companheiros, mas eu vou dizer-lhes os nossos verdadeiros recursos. (...) (585-586)

O diálogo acima é uma continuação daquele visto durante a discussão sobre a metáfora do amor à pátria.

Padre Carlos Correia de Toledo, considerado um dos nomes mais atuantes na trama real, também tem destaque na peça de Castro Alves que pôde, então, valer-se do recurso religioso para engrandecer o discurso romântico que tanto valorizava o Cristo. Tratava-se de conferir o aval da religião católica a um movimento cujo ato em *Gonzaga* era libertar o Brasil, não passando pela discussão real da Inconfidência, que não estava tão perto desse ideal libertário que o Romantismo defendia, mas era o único que carregava alguma ideia de liberdade. A escolha da Inconfidência Mineira permitia a Castro Alves, além de afirmar o brasileiro como um povo dotado de ideais de liberdade, também o colocar em seu tempo, já que o Romantismo surge na esteira da Revolução Francesa, ou seja, nós também poderíamos dizer que tentamos fazer a nossa revolução em busca de liberdade. O problema aparece e revela, na falta de grandes heróis, nossa necessidade de idealizar o evento.

Na fala acima, Padre Carlos afirma que a Revolução Francesa protege a revolução de Minas, mas isso era impossível simplesmente porque aquela ainda não tinha acontecido. Basta lembrar que a Conjuração Mineira é aniquilada em 21 de abril de 1789 e a data consagrada para a Revolução Francesa é julho de 1789. Não é possível imaginar que no interior do Brasil do século XVIII haveria como saber de uma revolução que ainda ia acontecer de fato. A questão é que para o romântico, o acontecimento francês era símbolo da liberdade que se pretendia valorizar, tanto que a peça não destaca os outros valores defendidos pelo movimento francês: igualdade, mencionada uma vez, e a fraternidade⁶⁷, sequer referida pelos personagens. Junta-se a isso, o fato de

⁶⁷ É preciso destacar que a expressão clássica "Liberdade, igualdade, fraternidade" só foi consagrada em 1848 (Vovelle, 2007: 48), anos depois da Inconfidência. Talvez por isso, Castro Alves não tenha incluído o item "fraternidade" na peça escrita em 1867, não sendo possível, desse modo, afirmar que Castro Alves o tenha omitido (embora o tenha feito com a "igualdade").

que Castro Alves era abolicionista e, por isso, era-lhe fundamental a ideia de liberdade, apesar de o Brasil não a possuir verdadeiramente.

Historicamente, o grande mártir da Inconfidência não foi o escravo, nem Tomás Antônio Gonzaga, mas Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes que passou à História, de acordo com João Pinto Furtado, contraditória e anacronicamente, "*como o principal paladino do liberalismo e da democracia no Brasil*", embora estivesse "*mais próximo das crenças e instituições do Antigo Regime português, algumas das quais valorizava e pretendia restaurar*" (2002: 22-23). Tiradentes iniciou sua vida profissional como tropeiro, atividade que lhe tornou familiares os caminhos de Minas. Isso e mais os conhecimentos obtidos no exercício do ofício militar, provavelmente, diz Furtado, o qualificaram "*como o mais importante propagandista do levante e, aqui sim, temos um dos principais possíveis motivos de sua execução*" (idem: 23). Entre os membros do grupo, ele parecia ser, diz o mesmo autor, o que possuía "*a noção mais clara de que o movimento poderia demarcar uma ruptura histórica decisiva*" (idem: 177). No entanto, na peça de Castro Alves ele "desaparece" da cena e dá lugar ao "heroísmo" de Gonzaga.

Desfeita a Inconfidência Mineira, segue-se o processo que condenará Gonzaga ao degredo para Moçambique. Preso, enquanto aguarda sua sentença, ele faz um monólogo ouvido por Luís.

GONZAGA (só)— Prisioneiro do Estado!... Eis o que sou!... condenado à morte!... eis o que serei... Hoje a masmorra — amanhã a cova... Dilema terrível... — Uma boca de pedra que tem fome de um cadáver! — Uma boca de granito que tem fome de uma alma! Oh! mil vezes a cova!... Ela é fria, negra, solitária, imunda... mas o defunto é mais frio, mais negro, mais imundo... É um par igual — uma pedra e um osso. Mas a prisão?!... — Deus fez a cova — homem fez a masmorra! (...) Ah! eu não tenho medo de morrer!... mas não aqui — sentindo a escuridão e o silêncio em torno de mim... e sobre minha cabeça este outro fantasma ainda mais negro — o esquecimento!... Não, eu não sou o réptil que morre no charco, nem o fogo-fátuo que se extingue no pântano... Eu quero a praça, o povo que turbilhona, a acha que cintila, o sol que resplandece... Eu quero também o meu cortejo, o cortejo da minha realeza de mártir... Lá, sim, eu quero morrer!... (pp. 639-640)

Gonzaga deseja a glória, a morte dos mártires e, embora não morra, na peça ele será mártir, partirá para a agonia e para a glória e, diferente do ex-escravo, se tornará herói.

Luís, seu dedicado e fiel "amigo", também está preso e encontra o ex-senhor que lhe pede para entregar uma carta à Maria, pois há um ano não a vê. Silvério e o Governador chegam à prisão. Luís esconde-se e ouve a conversa entre os vilões. Chega Maria. Novamente o "anjo" e o "demônio" conversam e, para evitar a morte do amado,

Maria concorda em redigir uma carta, que nunca deveria ser mostrada, com o seguinte texto: *“Eu me entrego enfim a V. Ex.^a. Venha à meia-noite entregar-me a soltura de Gonzaga. Eu o espero ansiosa”* (p. 649). Mas a moça vai encontrar o noivo e, sem perceber, deixa cair a carta; Gonzaga a lê e chama todos os presentes que o ouvem acusar o Governador de prostituir sua noiva: *“V. Ex.^a é um cavalheiro... prostituiu minha noiva... mas praticou uma infâmia”* (p. 655). O vilão que por sua posição seria um cavalheiro — e que, já vimos, segue o discurso do amor cortês — não o é de fato porque um cavalheiro não praticaria a infâmia. Maria declara-se inocente, mas Gonzaga não acredita nela:

“(...) Oh! quando uma pasta de lama como aquela apega-se à brancura de um seio de virgem, não há lágrimas que a lavem... senhora, eu não a odeio... eu a esqueci... Não foi a senhora que amei... A mulher de minh’alma era uma virgem que não se perderia para salvar-me, porque sabia que minha cabeça cairia mais alto quando me rolasse aos pés com a sua coroa de mártirio, do que se levanta agora sobre os meus ombros, com seu diadema de escárnio... Senhora! coroas destas não se fizeram para minha cabeça, mas já que amarraram aí toda esta infâmia, eu entregá-la-ei ao carrasco.” (p. 655)

Novamente a cor negra está associada à desonra, enquanto um “seio de virgem” é sempre branco. Para salvar a honra dos heróis, provando a inocência de Maria, Luís, que escondido viu tudo o que aconteceu, aparece. Ele já estava preparado para isso. Veja-se o que diz depois de observar a conversa entre Maria e o Governador:

LUÍS (levantando o reposteiro da esquerda) — Tu contavas com o segredo, Visconde de Barbacena, nós o guardaremos (aponta à esquerda.) Este homem bate-se porém não assassina (aponta o fundo.) Aquela mulher morre, porém não mata. Contra aquele tens por escudo a honra do cavalheiro; contra aquela defende-te a sua pureza. O jogo foi bem disposto: o covarde não se bate em duelo, o vilão não se peia com escrúpulos. Mas eu não sou nem cavalheiro, nem dama, sou um negro; quando encontro uma cobra, esmago-a sem me importar se a face é do homem. Inda bem: quando este homem estiver salvo, quando aquela mulher estiver a perder-se tu toparás numa cousa bem insignificante. O que será? Nada, quase nada. Algum objeto preto como uma pedra, mas duro também como ela; será o meu braço e este braço segurará num instrumento branco, porém frio. Oh! tu lhe verás a alvura, tu lhe sentirás a frieza. (Faz o gesto de tirar uma faca e dirige-se para o fundo, donde volta precipitadamente.) Aí vem dona Maria e um carcereiro. Condenam-me ao sossego, entremos na toca. Quando for preciso eu apareço. (Sai pela esquerda baixa.) (pp. 649-650)

A cena, cuja função seria apenas mostrar como a armadilha do Visconde de Barbacena seria desfeita, apresenta elementos importantes para a análise da

representação da escravidão. Luís refere-se ao herói como um cavalheiro e à heroína como pura, imagens românticas que têm sua origem na cavalaria medieval. Luís poderá salvar a situação porque não é *"nem cavalheiro, nem dama, sou um negro; quando encontro uma cobra, esmago-a sem me importar se a face é do homem"* (p. 649). Isso significa que Luís, sendo negro, não está submetido ao código cortês, então pode matar. Embora não estando *"à altura"* desse código ele o conhece e, por isso, *"fará o que deve ser feito"* por fidelidade ao senhor. Luís afirma não ser cavalheiro, mas conhece o código da ética cavaleiresca e age, fiel e honradamente, de acordo com ele até o final quando, ao lado do herói, partirá para Moçambique. Há, aí, um estranhamento dado pelo fato de que, para salvar o senhor, Luís abandona, em parte, o código cortês. Em parte, porque, de todo modo, ele se mantém fiel a Gonzaga e, assim, aos padrões da cavalaria. A mudança de atitude do personagem nos leva a pensar em um descompasso causado pela necessidade de adequar o personagem à ideia a ser defendida. O escravo precisa ser honrado para que possa ser *"defendido"*.

Na sequência, ciente de sua condição, ele dirá que quando Gonzaga estiver a salvo e Maria prestes a perder-se, o Governador topará *"numa coisa bem insignificante. O que será? Nada, quase nada. algum objeto preto como uma pedra, mas duro também como ela; será o meu braço"* que segurará um *"instrumento branco, porém frio"* (p. 650). É ele quem fará justiça usando um instrumento branco (uma faca), pois que Gonzaga e Maria, cavalheiro e dama, não poderiam manchar sua honra cometendo um crime, ainda que contra o vilão. Veja-se: Luís foi alforriado; está preso, mas não é escravo, então não seria objeto não fosse sua condição uma perpetuação da condição escrava. Como já discutimos, ele é o escravo fiel que permanece ao lado do senhor, cuidando para que nada de ruim lhe aconteça.

Como manda a convenção, os personagens essenciais à peça devem estar em cena nos momentos de importantes revelações. Aqui, Gonzaga, enganado pela carta, sofrendo porque não poderá morrer descansado, pergunta quem poderia acabar com a dúvida. Luís, o personagem escondido, o esclarecedor, volta à cena para desfazer o engano e trazer de volta a paz aos amantes.

LUÍS (*levanta o reposteiro da direita e sai*) — Eu! (*Todos conservaram-se pasmos. Ele arranca o bilhete da mão de GONZAGA e dirige-se à mesa onde o ajunta ao papel de que fora rasgado.*) Este papel foi rasgado daqui há poucos instantes.

O GOVERNADOR — Oh! maldição! só me resta agora o cadafalso ou o desterro.

MARIA (GONZAGA e MARIA *conservaram-se abraçados*) — Oh! não te resta mais que morrer!

GONZAGA — Não, fica-me o teu amor.

LUÍS — E a glória para o herói... e o céu para o anjo.

O GOVERNADOR — Ah! (*Vai a sair precipitadamente, mas topa com SILVÉRIO.*) (pp. 656-657. Grifo meu.)

Gonzaga e o Visconde de Barbacena amavam a mesma mulher, mas o primeiro tinha dois amores: Maria e a pátria e foi o amor a esta que não só fez dele um escravo a serviço da liberdade do seu país, mas também um herói. Ao segundo, cujo amor era, na verdade, o desejo de possuir a mulher que não poderia ter, restava assistir a felicidade do casal, já que Maria, "reabilitada" por Luís ante os olhos do protagonista, continuaria sendo amada por Gonzaga e, como um anjo, ganharia o céu. Na impossibilidade de alterar a situação, sobrava ao Governador vingar-se do herói mandando-o para o cadafalso ou para o desterro, destino do poeta Tomás Antônio Gonzaga, que seguiu, de fato, para Moçambique. Um dos mais festejados líderes do levante (Furtado, 2002: 123), ele foi apontado, historicamente, na primeira denúncia de Joaquim Silvério dos Reis, como principal cabeça da conjuração, mas, durante o processo foi progressivamente sendo eximido da liderança. A partir do exame de depoimentos dos inconfidentes, Furtado escreve que o próprio Tiradentes diria, em janeiro de 1790, "*ter usado o nome de Gonzaga para aumentar a importância do evento e destacar, junto aos seus interlocutores, suas possibilidades de êxito*" (idem: 66-67). Gonzaga exerceu com zelo alguns de seus afazeres de ministro da casa real portuguesa, "*o que fez com que obtivesse a desafeição de Tiradentes, que se queixara dos excessos e das 'prepotências' do poeta a d. Luís da Cunha Meneses*" (idem 42-43). Condenado ao degredo e, na África, continuou a serviço da Coroa, conforme Furtado, com o mesmo brilho e diligência de antes (idem: 170).

Na última cena, o Visconde diz que seu castigo é ver Gonzaga e Maria "*ainda mais felizes na sua desgraça*". Essa imagem de felicidade conquistada através da perda, retoma a imagem de Cristo que, como dito anteriormente, ganhou ao perder.

Temos, então, a cena de despedida do herói.

GONZAGA — (...) Luís, meu velho amigo, adeus!... venha o último abraço, meu companheiro de infância... meu companheiro de desgraça... Adeus!...

LUÍS — Não, senhor, a ordem deve ser para todos os presos... eu que o apanhei no berço, só o largarei no túmulo... Minha senhora, ele terá um amigo junto do seu leito de agonia, ou ao pé de seu cadafalso. Adeus... minha senhora... (*Passa.*)

(...)

GONZAGA — Adeus, Maria. Lembra-te de mim quando estiveres em Vila Rica. Lembra-te de mim quando te sentares na encosta do rio, quando escutares o sabiá cantando à tardinha nas palmeiras, quando

vires minha casinha deserta e fechada... Quando caminhares por onde nós passeávamos juntos... Lembra-te de mim... lembra-te de mim!...

MARIA — Ah! eu sufoco! Ah! dá-me o último abraço! dá-me o primeiro beijo...

GONZAGA — Adeus! (*Destaca-se dos braços dela, vai precipitadamente para o fundo, donde volta pela última vez.*) Maria! Maria! até a terra ou até ao céu!... (*Sai.*)

MARIA — Adeus! Teu cadáver será da pátria, teu coração meu, tua alma de Deus... parte para a agonia e para a glória. (pp. 658-659. Grifo meu)

Gonzaga parte para o desterro, agonia e glória; agonia da dor pela ausência de Maria e da pátria, mas também parte para a glória, intensificada pelo sofrimento, de ter lutado pela pátria. Apesar disso, ele é um homem honrado que lutou pela liberdade de seu país; parte, então, para a glória, mais importante do que estar ao lado da mulher amada. Torna-se um verdadeiro herói dramático, já que, ao arriscar a vida pela liberdade da pátria, escolhe o dever e não o sentimento, privilegiando a honra, dando validade a um teatro que tinha como fundo "*uma ideia boa, santa e justa, ideia moral, ideia religiosa*" (Alves⁶⁸, 1997, p. 714). Disfarça-se novamente a escravidão que, como sempre, passa pela metaforização, dizendo respeito "*não à vida econômica, mas às paixões e aos patriotismos dos personagens*" (Sussekind, 1982: 27).

⁶⁸ "Impressões de teatro".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Todo camburão tem um pouco de navio negreiro."

(O Rappa)

A primeira relação estabelecida neste trabalho é a existente entre o teatro e o jogo; a outra é entre a realidade e o palco visto como um espaço onde a verdade pode aparecer. Pensando nas concepções de nossos dramaturgos, creio ser possível falar em um jogo de espelhos deformantes.

Como vimos, o escravo da senzala não aparece em cena senão como um ser, utilizando a expressão de Frantz Fanon, a meio caminho entre o macaco e o homem. No palco, estão principalmente os escravos domésticos, portadores de valores cristãos, seguidores da tríade hegeliana que une honra, amor e fidelidade, o que faz deles homens e mulheres embranquecidos, sem qualquer relação com sua origem africana, única forma de aparecer em cena de modo positivo. O comportamento que apresentam, visto em relação às classes sociais, reproduz no teatro uma idealização verificada na sociedade. De acordo com Flora Sussekind, o vínculo entre a figura do escravo e o espaço doméstico é pautado num jogo ficcional em que os indivíduos são representados "como se fossem", ou seja, o escravo é "como se fosse da família", construindo-se desse modo "*uma versão patriarcal da sociedade escravocrata no Brasil*". Em tal representação os senhores poderiam, então, ver-se como versões "*talvez apenas um pouco mais rigorosas ou poderosas da figura paterna*"⁶⁹, e de se afastar de cena tudo o que não coubesse numa mesa ou num salão familiar. Como o trabalho e o chicote, por exemplo" (Sussekind, 1982: 55).

A escrava Joana é "como se fosse" da família, mas não é porque pôde ser negociada para saldar a dívida de um homem branco. Cora, Luís e Carlota são escravos domésticos, aqueles que mais facilmente podem mascarar a violência do regime porque, sendo fiéis, tornam-se próximos, "amigos", "irmãos" de seus senhores. O único personagem que poderia se aproximar do escravo real é Paulo — aquele que traz o corpo de Carlota e que, provavelmente, está na senzala — e ele não fala nada.

⁶⁹ Sobre a veracidade dessa afirmação, veja-se: " 'Quando o mal consistir no castigo moderado, que os paes derem a seus filhos, os senhores a seus escravos, e os mestres a seus discipulos: ou desse castigo resultar, huma vez que a qualidade dele, não seja contraria ás Leis em vigor' " (art 14 do *Código Criminal de 1830* apud Malerba, 1994: 41).

"Se o cativo – elemento desprovido de vontade – era propriedade e não respondia, a princípio, pelos seus atos, seria por isso comparável ao filho menor ou discípulo. Todos deviam obediência ao senhor – tutor e protetor. Caberia difundir na sociedade o respeito à hierarquia, que a própria legislação legitimava." (Malerba: *idem*.)

Liberato assassinou D. José porque este era um senhor cruel, mas isso não despertou qualquer piedade. Ele seria preso novamente, então preferiu morrer, o que nos faz lembrar tanto do discurso religioso como do fato de que na sociedade não havia lugar para o escravo. No entanto, há traços que, de algum modo, dá a ele uma configuração mais próxima do sujeito. Quando ele conta sua história ele fala dos seus dois proprietários anteriores a D. José.

A fala de Liberato descreve os ex-senhores⁷⁰ usando de alguma ironia quando ele opõe a “bondade” do primeiro senhor que dava esmolas, mas o deixava passar fome. Do mesmo modo, ele descreve a ex-senhora como uma figura angelical, mas cujas atitudes no tratamento dos escravos era bastante cruel. Denunciado, Liberato não se mata porque perderá a honra, ele escolhe morrer. Veja-se.

BRÁS – Ah! malandro! está-lhe fazendo cócegas nas algibeiras.
(*Liberato desperta, e ergue-se impetuosamente. Os soldados recuam*)

O CABO – Está preso. Camaradas, sentido com a porta! não o deixem fugir.

LIBERATO – Preso!... Quem quer me prender?!...

O CABO – Eu, se for do seu gosto. Foi denunciado à Justiça, por haver feito uma brincadeira... lá por Santos... não é isto?

LIBERATO – Preso... entrar na cadeia... forca depois... Não, caminho é comprido... quero outro mais curto. (*desembainha a faca*)

O CABO – Não se entrega?... Cheguem, amigos... agarrem-no, e se resistir

LIBERATO – Espera, branco. Vê esta faca? ainda tem sangue... mas preto não quer mais defender a vida. Fui eu que matei senhor D. José, e o meu nome é... Liberato. (*fere-se e cai morto. Horror nos soldados*)

O CABO – Oh! diabo! Quem esperava por esta brincadeira? Que pressa teve ele!

UM SOLDADO – Poupou uma corda à Justiça.

O CABO – E talvez alguns arranhões à tua pele. A diligência está feita. Ponham-se em marcha. (*vai a sair; Brás corre a detê-lo*)

BRÁS – Agora não pode ser. (*baixo a Brás*) Não vês que somos cinco? Espera, meu rapaz: eu volto logo... só. (*alto*) Vamos gente. Arrastem isso. (*sai com os soldados, levando o cadáver*) (414-416)

De toda forma, o escravo da senzala não tem lugar na sociedade. Liberato representa o escravo perigoso, traidor, não subserviente que decide matar o senhor e, por isso não poderá continuar vivo. O suicídio de Liberato é tratado sem qualquer importância, algo que, afinal foi melhor porque poupou uma corda à justiça e alguns

⁷⁰ “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 dia 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. Sinhá dizia: Feitor não presta! E sinhá ajudava feitor.”

arranhões ao soldado. Fato que é intensificado quando Brás se refere ao cadáver como “isso”, uma coisa qualquer que deve ser arrastada.

Paulo Eiró, além de mostrar claramente o lugar que o escravo ocupava, ele ainda discute a situação do mestiço que também não tem espaço na sociedade, situação que ainda pode ser encontrada na vida e no palco, já que raramente o negro tem a oportunidade de interpretar um papel de destaque e aí vale a pena citar a peça de Antonio Callado, *A revolta da cachaça*, na qual Ambrósio, um ator negro não suporta mais viver à margem.

Podemos, agora, observar um trecho de *Sangue Limpo* quando um militar se refere aos brasileiros como mestiços⁷¹. Rafael ouve e fala:

RAFAEL – Mestiços! Ah! meu bravo, a vós outros cabe metade da injúria. Tomai-a (*animando-se*) Não vos envergonhais de lançar-nos em rosto as consequências do crime por vós praticado? Por vós, que tendes feito da América um pelourinho? Por vós, que não podendo obrigar o índio a cultivar a terra de que o despojastes, ides procurar além dos mares servos mais obedientes e mais vis? Quais serão os que ainda não satisfeitos com a exploração infame dos sentimentos do amor e da paternidade, não desdenham fecundar o leito da escravidão? Somos nós, decerto. Sois generosos em demasia: não o achais, senhores?(326)

O jovem outorga ao homem metade da injúria, o que marca fortemente o conteúdo pejorativo do termo mestiço, evidenciando o “peso” da marca de um sangue misturado, portanto impuro, que corre nas veias de homens mais “vis”. No entanto, o responsável por isso é o europeu que não conseguiu escravizar o índio e foi buscar o africano. No discurso de Rafael quando em “confronto” com D. José, o jovem afirma que o brasileiro é sempre escravo e que haverá de chegar o dia em que todos serão libertados, inclusive ele próprio que, filho de um ex-escravo, carrega a mancha da escravidão que torna seu sangue “impuro”. Se, nas outras peças, esse discurso funciona para mascarar a escravidão, aqui ele ganha outro contorno porque mostra que se trata de uma condição permanente enquanto o Brasil não for libertado. Podemos dizer que não se trata de libertar-se somente da metrópole (já que a peça se passa em 1822), mas de todas as heranças que não permitem que o brasileiro seja livre. E que Paulo Eiró conhecia quando, em 1861, escreveu a peça, portanto alguns anos depois da independência do Brasil.

⁷¹ Em uma entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, em 1995, o cineasta estadunidense Spike Lee tem um diálogo interessante com a jornalista. Ela diz a ele que nos Estados Unidos ela é negra e no Brasil é mestiça. Veja-se a resposta: “Espera aí, espera aí. Sem essa. Você é negra. Isso de a pessoa crescer dizendo que é metade uma coisa e metade outra é esquizofrênico. Aqui, a maioria das famílias que tenho observado, mesmo que um dos pais seja branco, a criança é educada ou como branca ou como negra” (apud Reis, 2002: 98). Isso mostra a particularidade do caso brasileiro em relação à miscigenação.

Calabar não era escravo, mas era um criminoso, deixando o lugar de herói para Jaguarari. Desse modo, Agrário de Meneses caminhou pela mesma trilha de Gonçalves Dias e José de Alencar quando elegendo o índio como legítimo representante dos valores medievais.

Gonzaga não é o herói consagrado pelo Romantismo, aquele que carrega em si o bem e o mal, que vive em conflito, aproximando-se mais do herói do drama burguês: um homem honrado que ama uma mulher honrada e ama sua pátria que, escrava de Portugal, exige sua entrega à luta pela liberdade, o bem mais precioso do sujeito romântico. Só que a liberdade almejada por esse sujeito tem seu modelo na Europa, mas é elaborada nos termos brasileiros e, desse modo, encontra o escravagismo como obstáculo. Assim, será preciso mascarar o problema transformando todo brasileiro em escravo de Portugal. Não há mais diferença entre os Homens, mas sim entre nações. Desse modo, brancos e negros brasileiros deveriam lutar pela liberdade de uma pátria escravizada, não do homem escravizado; libertado o Brasil, todos estariam livres do pior inimigo, que não era mais o senhor e sim Portugal.

É dentro dessas questões que a eleição do modelo francês se mostra problemática. O teatro brasileiro romântico parece ter privilegiado o drama burguês e não o modelo romântico no qual o herói está em conflito com a sociedade. O caráter pedagógico era determinante para os autores da época. Se era preciso educar a plateia, não seria inteligente por em cena um herói em conflito com a sociedade. Era preciso que ele estivesse de acordo com o grupo dominante e com os valores que se pretendia disseminar.

Dizer que o escravo é mártir pode ter sido uma tentativa de lhe conferir características mais "humanas" a fim de despertar a compaixão do espectador para a causa que o poeta defendia, mas não leva para o palco a imagem real a ser refletida no espaço pretendido como "espelho da sociedade", porém talvez fizesse dele o altar para elevar o escravo, quem sabe, à altura e semelhança de Cristo, verdadeiro mártir. Carlota, por exemplo, ao cometer suicídio não deixa de aderir ao modelo romântico, na medida em que representa, em geral, a solução para o impasse vivido pelo herói. Esse ato de desespero, Castro Alves só admitia no teatro se sua ocorrência representasse "a morte, que produz vida (1997: 716). É desse modo que podemos enxergar o suicídio de Carlota, pois representou a salvação da maioria dos conjurados, especialmente de Gonzaga.

Elizabeth R. Azevedo afirma que para Castro Alves "a solução do cativo seria geral e contaria, inclusive, com os próprios escravos como agentes transformadores",

mas essa proposta, ela diz, encontra limites *"no fato de que a iniciativa continuava partindo das camadas privilegiadas, que 'abririam mão' de seus escravos. O ponto de vista é sempre de Gonzaga"*.

A contradição faz parte da peça como faz parte de uma época e de uma nação que quer inserir-se no mundo dito "civilizado" que aos poucos estava eliminando a escravidão, ainda que a mantivesse nas colônias. O que parece estar acontecendo é a tentativa de, ao menos no discurso, mostrar-se em consonância com pensamento considerado mais avançado. Assim, Castro Alves põe em cena o escravo dos seus poemas, idealizando-o para que coubesse no lugar de mártir e também no palco, lugar sagrado e veículo considerado ideal para os valores e ideias que se pretendia divulgar. Por conta disso, comportamentos terminam por "mudar de lugar", adequando-se às necessidades da cena em determinado momento, dando-nos a sensação de que, citando a expressão de Roberto Schwarz, "as ideias estão fora de lugar". Aqui, as relações não passam pelo disfarce do favor; a sujeição ao senhor passa pelo mascaramento proporcionado pela retórica da cavalaria cortesã.

* * *

Para finalizar, quero dizer que o objetivo deste trabalho é ser a primeira parte de um estudo maior sobre a representação literária do negro e das relações raciais no Brasil, observando as relações entre a polícia e o suspeito; entre o patrão e o empregado, especialmente a que envolve os trabalhos considerados "menores", ou seja, os que incluem funcionários da limpeza, especialmente as empregadas domésticas e faxineiras, e, em alguns casos, os "seguranças", que muito se aproximam da espécie que se costuma chamar "capangas". Para mim, esse tipo de relação, guardadas as devidas proporções, reproduz a submissão outorgada e disfarçada anteriormente sobre os escravos domésticos através da mediação do "favor". Pretendo ainda observar as imagens que essas relações imprimiram aos negros, por exemplo, a do ladrão, a da mulata sensual, a do homem viril, do incapaz de executar tarefas intelectuais etc. A ideia é pensar em que medida tais representações literárias apenas reproduzem os fatos sociais e no quanto colaboram para a permanência dos estereótipos e, finalmente, no quanto elas traem preconceitos constantemente negados. Estereótipos e preconceitos cujo processo de histórico de gestação e consolidação as quatro peças analisadas formalizam.

BIBLIOGRAFIA

Teatro

- ALENCAR, José de. *Teatro completo*, 2 vols. RJ, Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- ALVES, Antonio de Castro. *Gonzaga ou A revolução de Minas*, in: *Obra completa*, 2ª ed., RJ, Nova Aguilar, 1997.
- AZEVEDO, Elizabeth R. (org.) *Antologia do teatro romântico*. SP: Martins Fontes, 2006.
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de. *As bodas de Fígaro*. SP, Edusp, 2001.
- _____. *O barbeiro de Sevilha ou A precaução inútil*. 2ª ed., Portugal, Publicações Europa-América, 2003.
- DIDEROT, Denis. *Le père de famille*. In: *Oeuvres*, tome IV. Paris, Robert Laffont, 1996.
- DUMAS FILHO. *La question d'argent*. In: *Théâtre complet*, vol. 2. Paris, Calmann Lévy Editeur, 1888.
- _____. *A dama das camélias*. SP: Paz e Terra, 1997.
- GOLDONI, Carlo. *Arlequim, servidor de dois amos*. SP, Abril Cultural, 1983.
- HUGO, Victor. *Hernani*. In: *Cartas, teatro, poesia*. Vol. I. SP: Editora das Américas, 1959.
- _____. *O rei se diverte*. In: *Cartas, teatro, poesia*. Vol. II. SP: Editora das Américas, 1960.
- _____. *Ruy Blas*. In: *Cartas, teatro, poesia*. Vol. III. SP: Editora das Américas, 1960.
- SCHILLER, Friedrich. *Los bandidos*. Madrid: Compañia Ibero-americana de Publicaciones, s/d.
- _____. *Intriga e amor*. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

Fortuna crítica:

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. "O teatro de José de Alencar". In: *Crítica teatral*. RJ, W. M. Jackson Inc. Editores, 1953.
- BROCA, Brito. "O drama político de Alencar", in: ALENCAR, José de. *Obra completa*, vol. IV. RJ, José Aguilar, 1960.
- CHALHOUB, Sidney. "José de Alencar e a experiência da derrota". In: *Machado de Assis historiador*. SP, Cia. das Letras, 2003.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. 2ª ed., RJ/Brasília, Tempo Brasileiro/Ed. da Universidade de Brasília, 1978.
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. SP, Perspectiva/Edusp, 1987.
- _____. "A comédia realista de José de Alencar". In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. SP, Editora da Unicamp, 2003.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. "Sucessos e insucessos de Alencar no teatro". In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. SP, Martin Claret, 2005.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina/São Paulo: Eduel/Edusp, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. "Os demônios familiares de Alencar". In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. SP, Perspectiva, 1993.

Bibliografia geral:

ALENCAR, José de. "A comédia brasileira". In: *O demônio familiar*. Apresentação e estabelecimento de texto de João Roberto Faria. SP, Ed. Unicamp, 2003.

_____. "Cartas de Erasmo", in: *Obra completa*, vol. IV. RJ, José Aguilar, 1960.

_____. *Cartas a favor da escravidão*. SP: Hedra, 2008.

_____. *As Minas de Prata*, 3 vol. 8ª ed. SP: Melhoramentos, 1964.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. SP, Cia. Das Letras, 2000.

ARAÚJO. Alceu Maynard. *Folclore nacional I: Festas, bailados, mitos e lendas*. 3ª ed., SP, Martins Fontes, 2004.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Iniciação à comédia*. RJ, Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica*. 5ª ed., SP, Cultrix, 1992.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. "Idéias sobre o teatro"; "O teatro nacional". In: *Crítica teatral*. RJ, W. M. Jackson Inc. Editores, 1953.

_____. "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*, vol. III. RJ, Nova Aguilar, 1986, pp. 801-809.

_____. "Correspondência entre Machado de Assis e José de Alencar". In: *Machado de Assis do teatro*. SP: Perspectiva, 2008.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Abolicionismo: Estados Unidos e Brasil, uma história comparada (século XX)*. SP: Annablume, 2003.

_____. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. 2ª ed., SP, Annablume, 2004.

AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. SP: Annablume/FAPESP, 2000.

BASTIDE, Roger. *Roger Bastide: sociologia*. SP: Ática, 1983.

_____. "Estereótipos de negros através da literatura brasileira". In: *Estudos afro-brasileiros*. SP: Perspectiva, 1973.

BEIGUELMAN, Paula. *Joaquim Nabuco*. SP, Perspectiva, 1999.

BERGSON, Henri. *O riso*. SP, Martins Fontes, 2001.

BERLIN, Isaiah. "A ideia de liberdade"; "Dois conceitos de liberdade: o romântico e o liberal". In: *Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno*. SP: Cia. das Letras, 2009.

BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. SP: Perspectiva, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 2ª ed., SP, Perspectiva, 2004.

BERTIN, Enidelce. *Alforrias na São Paulo do século XIX: liberdade e dominação*. SP, Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BOSI, Alfredo. "A máscara e a fenda". In: *Machado de Assis: antologia e estudos*. SP, Ática, 1982.

_____. "Romantismo". In: *História concisa da literatura brasileira*, 32ª ed., SP, Cultrix, 1994.

_____. "A escravidão entre dois liberalismos"; "Sob o signo de Cam". In: *Dialética da colonização*. 2ª ed., SP, Cia. Das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. "A conquista da autonomia", "A emergência de uma estrutura dualista", in: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. SP, Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. "O Romantismo nosso contemporâneo". In: *Suplemento Idéias, Jornal do Brasil*, 19.03.1988.

_____. (org.). *A personagem de ficção*. 9ª ed., SP, Perspectiva, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira*, 2 vols. 7ª ed., BH, Itatiaia, 1993.

_____. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. SP, Duas Cidades, 1993.

_____. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. 3ª ed., SP, Duas Cidades, 1995.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 3ª ed., SP, Humanitas/FFLCH, 1999.

_____. *O Romantismo no Brasil*, SP, Humanitas/FFLCH, 2002.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. SP: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, vol. 5. 3ª ed. RJ: Editorial Alhambra, 1987.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. BH/SP, Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do Romantismo*. SP, Imprensa Oficial do Estado, 1961.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2ª ed. Campinas/SP, Editora da Unicamp, 2001.

_____. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. SP, Cia. das Letras, 1990.

COMAS, Juan. "Os mitos raciais". In: *Raça e Ciência I*. SP, Perspectiva, 1970.

COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. 4ª ed., SP, Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. *Da monarquia à república*. 7ª ed., SP, Fundação Editora da UNESP, 1999.

COSTA, Iná Camargo. "A produção tardia do teatro moderno no Brasil"; "Sinta o drama", in: *Sinta o drama*. Petrópolis/RJ, Vozes, 1998.

- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. SP, Brasiliense, 1986.
- DUNN, L. C. "Raça e biologia". In: *Raça e Ciência II*. SP, Perspectiva, 1972.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. RJ, Zahar, 1978.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. SP: Nankin Editorial, 2002.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. SP, Perspectiva/Fapesp, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. SP, Dominus Editora, 1965.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 3ª ed., SP, Kairós, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. 2ª ed., SP, Cia. Editora Nacional, 1979.
- _____. *Sobrados e mucambos*, 12ª ed., RJ, Record, 2000.
- _____. *Casa grande & senzala*. 46ª ed., RJ, Record, 2002.
- FRYE, Northrop. "Crítica arquetípica: Teoria dos mitos", in: *Anatomia da crítica*. SP, Cultrix, 1973, pp. 131-235.
- FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. SP: Companhia das Letras, 2002.
- GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. SP, Perspectiva, 1991.
- GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 3ª ed., Perspectiva, 1993.
- HILL, Pascoe Grenfell. *Cinquenta dias a bordo de um navio negreiro*. RJ: José Olympio, 2006.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 21ª ed. SP: Paz e Terra, 2007.
- _____. *A era do capital: 1848 – 1875*. 12ª ed. RJ: Paz e Terra, 2007.
- _____. *Bandidos*. 4ª ed. SP: Paz e Terra, 2010.
- HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. SP: Editora UNESP, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 3ª ed. SP: Perspectiva, 2010.
- IANNI, Octavio. *As metamorfoses do escravo: apogeu e crise da escravatura no Brasil Meridional*. SP, Difusão Meridional. SP, Difusão Européia do Livro, 1962.
- _____. *Raças e classes sociais no Brasil*. 2ª ed., RJ, Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Escravidão e racismo*. 2ª ed., SP, Hucitec, 1988.
- KARASCH, Mary C. "A carta de alforria". In: *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 — 1850)*. SP, Cia. das Letras, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Emília Galotti*. SP: Hedra, 2010.
- LOBATO, Monteiro. *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. SP, 1917.
- LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo*. SP: Perspectiva/Edusp, 1990.

- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. RJ, Paz e Terra, 1993.
- MAESTRI FILHO, Mário José. *Depoimentos de escravos brasileiros*. SP: Ícone, 1988.
- MALERBA, Jurandir. *Os brancos da lei: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil*. Maringá: EDUEM, 1994.
- MARTINS, José de Souza. "Saci-pererê: ente mítico liminar da cultura caipira — contraponto e notas para uma hipótese sobre a sua origem social", in: *Sexta-feira*, SP, maio/97.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista (1848) – Seguido de Gotha: comentários à margem do Programa do Partido Operário Alemão, por Karl Marx (1875)*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)*. SP, Ática, 1982.
- MENDONÇA, Joseli Nunes. *Cenas da abolição: escravos e senhores no Parlamento e na Justiça*. SP, Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. SP, Ed. da Unesp, 2003.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat. *Do espírito das leis*. SP : Abril Cultural, 1973.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. SP, Edusp, 2004.
- NABUCO, Joaquim. *A escravidão*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1988.
- _____. *O abolicionismo*. RJ/SP, Nova Fronteira/Publifolha, 2000.
- NASCIMENTO, Abdias do. "Teatro negro brasileiro: uma conspícua ausência". In: *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. RJ: Paz e Terra, 1978.
- NEVES, Luiz Felipe Baêta. "A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa", in: *Revista de Cultura Vozes*, ano 68, vol. LXVIII, n° 1, 1974, pp. 35-40.
- OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido: classe e identidade de classe na Bahia*. 2ª ed., SP, Perseu Abramo, 2003.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Cintilações francesas: Revista da Sociedade Filomática*, José de Alencar e Machado de Assis. SP: Nankin, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2ª ed., SP, Perspectiva, 2003.
- PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, Olivier. *A história da escravidão*. SP: Boitempo, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *O drama romântico brasileiro*. SP, Perspectiva, 1996.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. SP, Edusp, 2003.
- PROENÇA FILHO, Domício. "A trajetória do negro na literatura brasileira". In: *Estudos Avançados*, vol. 18, n° 50, jan/abril 2004, pp. 161-193.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. SP, Ática, 1992.
- QUEIROZ, Renato da Silva Queiroz. *Um mito bem brasileiro: estudo antropológico do Saci*. SP, Polis, 1987.
- _____. "O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*", in: *Tempo Social Revista de Sociologia da USP*, vol. 3, n. 1-2, SP, 1991.
- _____. "Migração e metamorfose de um mito brasileiro: o Saci, *trickster* da cultura africana". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 38, SP, 1995.

- QUERINO, Manuel. "A raça africana e seus costumes"; "O africano como colonizador". In: *A raça africana e seus costumes*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955.
- REIS, Eneida de Almeida dos. *Mulato: negro-não-negro e/ou branco-não-branco*. SP: Editora Altana, 2002.
- REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações*. BH/SP, Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- RODRIGUES, André Figueiredo. *O clero e a conjuração mineira*. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 6ª ed., SP/Brasília, Ed. Nacional/Universidade de Brasília, 1982.
- ROSE, Arnold. M. "A origem dos preconceitos", in: *Raça e ciência*, vol. II. SP, Perspectiva, 1972.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. SP, Perspectiva, 1985.
- _____. *Teatro alemão*. 1ª parte – esboço histórico. SP: Brasiliense, 1968.
- SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. RJ: Edições O Cruzeiro, 1958.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. SP: Estação Liberdade, 2010.
- SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua: a nova face da escravidão*. SP/Brasília, Hucitec/CNPq, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed., SP, Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- SHAKESPEARE, William. *O sonho de uma noite de verão*. SP, Abril Cultural, 1978.
- SHAPIRO, Harry L. "As misturas das raças". In: *Raça e ciência*, vol. II. SP, Perspectiva, 1972.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- SUSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. RJ, Achiamé/Socii, 1982.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. SP, Cosac Naify, 2001.
- _____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. SP, Cosac Naify, 2004.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. RJ: Jorge Zahar, 2004.
- _____. "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing". In: *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, nº 9. Paris, Editions du Seuil, 1972, pp. 1-14.
- _____. *Ensaio sobre o trágico*. RJ: Jorge Zahar Ed., 2004.
- TAUSSIG, Michael T. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. SP: Unesp, 2010.
- TEMPLADO, José García. *El teatro romántico*. Madrid: Anaya, 1991.
- TEOFRASTO. *Os caracteres*. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. SP: Perspectiva, 2005.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. SP: Livraria Duas Cidades, 1970.
- TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2006.

VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. "Carta aos senhores eleitores da província de Minas Gerais" (1828). In: *Bernardo Pereira de Vasconcelos*. SP, Ed. 34, 1999.

VOVELLE, Michel. *A Revolução Francesa explicada à minha neta*. SP: Ed. UNESP, 2007.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. SP: Cia das Letras, 2004.

ARTIGOS DE JORNAIS:

CORDEIRO, J. A. "Carta", in: *Minerva Brasiliense*. RJ: 1º/07/1844.

ROMERO, Sylvio. "A questão do dia: a emancipação dos escravos", in: *Echo Sant'amarense*. Santo Amaro/BA, 14/08/1881, ano 1, nº 53, p. 1-2.

TORRES HOMEM. "Colonização", in: *Minerva Brasiliense*. RJ: 1º/07/1844.

ARTIGOS ANÔNIMOS

Diário da Bahia:

(O Campanhense)⁷² 05/07/1836, vol. 1, nº 46, p. 1.

"Considerações sobre a escravidão dos africanos no Brasil", 03/08/1836, vol. 1, nº 70, p. 1.

(Negrophilo) "Propaganda abolicionista", 03/06/1881, ano XXVII, nº 122, pp. 2-3.

"A lei de 28 de setembro", in: *Echo Sant'amarense*. Santo Amaro/BA, 29/07/1881, ano 1, nº 39, p. 2.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brazil, tomo I. 2ª ed. RJ: 1856⁷³.

"Caracteres das diferentes raças dos homens", in: *O panorama* (Jornal literário e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis). Vol II. Lisboa, 22/09/1838.

Artigos internet:

Kenneth Maxwell In: "Conjuração mineira: novos aspectos", in: www.scielo.br, acessado em 24/07/07.

⁷² Coloco, entre parênteses, quando houver, o pseudônimo que aparece como assinatura do artigo.

⁷³ Os artigos consultados não tinham título, nem autoria determinada. A data indicada é a data da publicação em volume.