

O SILÊNCIO DO CATIVEIRO: UMA ANÁLISE DA ESCRAVIDÃO NEGRA NO DRAMA ABOLICIONISTA DO SÉCULO XIX

THAÍSA MENEZES DE ASSIS¹

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar o *gesto* de apagamento da escravidão do negro em três “dramas abolicionistas” no Brasil do século XIX: *Cora ou a Escravatura* (1862), *O escravo* (1866) e *O negro* (1879). Os três textos foram selecionados por não constarem no teatro brasileiro do século XIX estudos dedicados a esse tema. Desse modo, interessa perceber em que medida a incorporação do negro como personagem do drama novecentista no Brasil se deu em detrimento de sua própria figura cativa.

Palavras-chave: dramaturgia; representação da escravidão negra; Brasil do século XIX.

Abstract

The article aims to analyze the eration gesture of black slavery in three "abolitionist dramas" in nineteenth century Brazil: *Cora or Slavery* (1862), *The Slave* (1866) and *The Black* (1879). The three texts were selected because there were no studies in the Brazilian theater of the nineteenth century dedicated to this theme. In this way, it is important to realize to what extent the incorporation of the black as a character of the nineteenth-century drama in Brazil occurred to the detriment of his own captive figure.

Keywords: dramaturgy; representation of black slavery; Nineteenth-century Brazil.

¹ Graduanda em Letras Português-Literatura pela UFRRJ e Pesquisadora Júnior - PNAP/FBN – 2015-2016.

Introdução

O interesse pelo tema explorado surgiu no âmbito do projeto *A biblioteca dramática da Fundação Biblioteca Nacional (1800-1900)*, do pesquisador residente Paulo M. C. Maciel, durante o Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP), do qual fui bolsista auxiliar. Até o momento, o estudo revelou a existência de autores e obras praticamente desconhecidas pela bibliografia especializada em teoria e história do teatro brasileiro no século XIX, especialmente aqueles que abordaram o tema do escravo ou da escravidão. Dando sequência ao desdobramento da pesquisa mais ampla, exploraremos as peças *Cora ou a Escravatura (1862)*, *O escravo (1866)* e *O negro (1879)* com o propósito de discutir a figuração dos negros enquanto personagens na dramaturgia brasileira do século XIX e de que forma suas presenças são integradas ficcionalmente à sociedade e a cultura do período. Para isso, num primeiro momento, abordaremos os limites e possibilidades da representação da escravidão e/ou do escravo em função dos gêneros disponíveis naquele contexto dramático e, num segundo momento, analisaremos as principais características da figuração do personagem negro no drama oitocentista.

No Brasil de meados do século XIX, intelectuais e autores teatrais pensavam a literatura, o teatro e, particularmente, a dramaturgia, como instrumentos ou meios pedagógicos de um idealizado plano civilizatório para o país. Neste sentido, a escravidão tornava-se um problema ou entrave ao projeto de teatro ou de drama nacional concebido durante o Romantismo em função da perspectiva intelectual atribuída à arte e a literatura.

Após a Independência nossos autores se depararam com um dilema usual do país, a intenção de constituir uma literatura e um teatro nacional a partir de uma subordinação das formas e modelos dramáticos europeus. Desse jeito, “o teatro brasileiro do século XIX torna-se um documento importante para reconstituir a sociedade da época, examinando-se as tendências de mudanças ou de conservadorismo que envolvem valores morais, sentimentos, crenças, regras, modismo e religião” (FLORES, 1995, p.9). Do ponto de vista da forma dramática então vigente no período, segundo Iná Camargo Costa (1998, p.145), “não havendo a base social sobre a qual repousa a ideologia do ‘indivíduo autônomo e livre, sob o império da lei’, ou o cidadão, com seus direitos reconhecidos e respeitados, um dramaturgo conseqüente não se arriscaria a escrever dramas”. A escravidão constituía a negação dos seus pressupostos históricos, antes de

tudo da exigência do indivíduo enquanto sujeito livre e autônomo capaz de decidir através do diálogo intersubjetivo, sobre seu próprio destino e dos demais, sem a interferência de deuses ou qualquer outra autoridade.

Sendo assim, as dificuldades técnicas observadas anteriormente pela crítica teatral, a falta de profundidade psicológica dos personagens, diálogos frouxos ou esgaçados, segundo argumenta Iná, resultariam do descompasso entre a matéria local (escravidão) e a forma dramática importada (drama burguês), neste sentido, em seu texto titulado *A comédia desclassificada de Martins Pena (1998)*, a estudiosa observou que, em razão da matéria local, seria mais acertado por parte dos autores recorrerem a gêneros que escapavam da camisa de força do drama oitocentista.

Há ainda a considerar a observação de Décio de Almeida Prado (1974) que, no Brasil do século XIX, o drama quase sempre tendeu ao melodrama, por um adoçamento das linhas, e diria mais, pela acomodação do conflito ou por sua negação, sobretudo no caso do *drama abolicionista*.

Mas, ao incorporar o negro como personagem no drama oitocentista, o *drama abolicionista* deslocou o centro da questão da escravidão para o escravo, tratando-se de descortinar os limites e possibilidade da integração do negro na sociedade brasileira que se modernizava àquela altura. Tal processo se fez silenciando o cativo, logo:

Mais do que um recurso estilístico, uma imagem forte para falar da necessidade de autonomia nacional, ao se utilizar a escravidão como metáfora para expressar o vínculo entre colônia e metrópole, entre o país e o estrangeiro, se dá também esmeacendo os contornos do escravismo enquanto relação de produção que constitui internamente a organização social do país. Transferindo-se, dessa maneira, a escravidão, de seu campo de significação econômico para um discurso amoroso ou patriótico, opera-se um duplo movimento. Se, por um lado, há um recalque das marcas desse escravismo real, encobrindo-se assim a violência senhorial e a exploração da força de trabalho escrava; por outro, é via metáfora que se consegue representar ficcionalmente aquilo que se procurava ocultar. É no deslocamento metafórico do escravismo para o campo dos conflitos amorosos ou dos sentimentos nacionalistas que se consegue entrever uma ordem escravocrata cujos antagonismos e contradições constitutivos permanecem, entretanto, encobertos. (SUSSEKIND, 1982, p.38-39)

Difícil situação intelectual essa que tornava a escravidão um problema das sociedades modernas e, ao mesmo tempo, barateava suas incoerências numa representação idealizada do negro ao convertê-lo em símbolo limite do drama nacional, como observado na comédia dramática de José de Alencar intitulada *O demônio familiar* (2003).

No contexto da peça, o escravo doméstico (Pedro) é o sujeito que movimenta a ação dramática, o pivô da intriga, mas não é o seu herói (este lugar é reservado ao jovem bacharel em medicina, Eduardo) e mesmo quando o lugar do herói é ocupado pelo personagem negro, como por exemplo, em *Mãe* também de Alencar, sua ação é da ordem do “puro sentimento”. Em ambos os textos, os personagens negros agem sem discernimento, aparecem como figuras destituídas de razão tendo suas ações justificadas como “naturais” julgadas por sua origem ou sua cor.

A escravidão doméstica e urbana, em meados do século XIX, emerge dramaticamente como uma ameaça moderna no contexto da vida patriarcal de família, assim, os dramas da escravidão universalizam-se enquanto dramas do senhor abolicionista, entretanto, não vemos a escravidão, mas apenas o escravo.

Filhos do açoitado: o reflexo do ausente

Ao longo do século XIX, o Brasil tornou-se um grande importador de escravos. Eles eram trazidos de vários lugares do continente africano para trabalhar nos engenhos. Viviam, em geral, aglomerados em senzalas, sofriam torturas, tinham sua identidade esquecida, em solo brasileiro eram apenas “os pretos” como costumavam ser chamados.

Assim como se exclui sistematicamente, na estética e na cultura das elites brasileiras, qualquer elemento capaz de mexer, um pouco sequer, com sua identidade “paternal” e “democrática” e com sua estante literária tão cuidadosamente arrumada, que dela sempre estão ausentes negros, camadas populares e outros elementos e culturas dominadas quaisquer. A não ser quando utilizados para realçar as figuras situadas em primeiro plano nesse redundante espelho cultural. (SUSSEKIND, 1982, p.12)

Por ser vista como cultura de inferiores, a cultura negra foi um assunto ignorado, sobretudo pelas autoridades locais que a consideravam uma ameaça à ordem patriarcal escravista. Nesse sentido, o universo teatral tornou-se um espaço em que o discurso e as representações da escravidão eram modelados pela imagem que os senhores faziam

dos negros escravos ou libertos a partir da concepção civilizatória de sua cultura e de seu empenho social, que automaticamente sustentavam sua superioridade.

No âmbito da dramaturgia brasileira do século XIX, percebemos a restrição de personagens negros em cena, sua participação sempre está condicionada a determinados caracteres estereotipados que revelam a ótica abolicionista dos senhores. Mesmo quando os papéis desempenhados tinham relevância dramática, em cena, os personagens negros eram interpretados por atores pintados mediante a desculpa de que não havia outro meio para levá-los à cena. Desta forma, seja no campo dramático ou cênico, ficcional ou na ação social, a figura do negro será construída pelo olhar de quem o domina, a imagem que prevalece é a traçada pelo senhor, qualquer outra que fuja à regra é descartada.

No entanto, apesar da pouca participação dos negros enquanto atores ou autores na produção teatral, a escravidão não é um tema inexistente na dramaturgia brasileira, mas quando era retratado o enfoque era patriarcal que, ao incorporá-la como questão das sociedades modernas, mediava sua representação pelas formas dramáticas europeias (romântica e realista), removendo o contexto violento e desumano do cativo, conforme observou Flora Sussekind, em *O negro como arlequim* (1982, p.19): “Assiste-se à transformação do escravismo em perspectiva privilegiada para se narrar envolvimento amorosos e falar das relações de dominação entre o Brasil e as nações que o exploram”. Então, sem poder evitar a repentina presença do escravismo nas peças, o discurso passa por uma metaforização nas relações amorosas e nas ideias ufanistas de alguns escritores.

Passando a ser tema em destaque, sua figuração oscilava entre a ingenuidade e a malandragem, entre a criança e o animal, a pura natureza ou a desgraça infernal, em razão do determinismo ou das teses raciais novecentistas em circulação no país². Em ambas as perspectivas, era visto como incapaz de agir livremente, antes objeto do que sujeito do discurso dramático:

Trata-se, em suma, de buscar as transformações por que passa o negro enquanto personagem na literatura dramática brasileira. Personagem que

² Maiores detalhes ver: SCHWHARZ, Lilia Moritz.

funciona sucessivamente como *metáfora* dentro de um discurso amoroso ou patriótico; [...] como *Negro*, num momento posterior à Abolição, em que se necessita de uma máscara racial que, colada ao rosto negro, sirva de instrumento de controle nas mãos daqueles que desejam mantê-lo a seu serviço. (SUSSEKIND, 1982, p22)

Sendo assim, o negro como personagem no teatro brasileiro do século XIX aparece limitado aos caracteres atribuídos pelos senhores-autores em obediência ao ideal civilizatório e nacionalista das artes e da literatura que, por sua vez, o incorporava às formas dramáticas importadas silenciando a violência e a dominação sofrida por sua condição social.

Entre o favor e o chicote: a representação do negro no teatro brasileiro

Tendo sua imagem ligada à figura domesticável, silenciosa e inferior, o personagem negro, nos dramas abolicionistas, ainda que ocupasse o papel de protagonista divergia do modelo importado dos textos europeus, tidos como parâmetros da nacionalização e modernização do teatro, defendidos por intelectuais e pelos candidatos a dramaturgos naquele contexto, seja no tocante às formas estruturais ou nas temáticas escolhidas. “Normalmente vê-se apenas uma caricatura de negro em cena, sem que se mostre o mascaramento por que está obrigado a passar. É na obediência e na reprodução do olhar e da fala do senhor que o negro vai construindo seu autoconceito” (SUSSEKIND, 1982, p.17).

Desse modo, a integração do personagem negro ao drama nacional novecentista partia de sua adequação ao universo conceitual e imagético forjado pelo olhar e pela fala do senhor, mesmo quando assume o papel de protagonista, o objetivo é retratar seus vícios ou erros, em função de sua posição subalterna. Assim, em contraste, a dramaturgia romântica ou realista informava uma imagem virtuosa da elite local e depreciava aqueles que a serviam. Perspectiva que atravessa os três dramas - *Cora ou a Escravatura (1862)*, *O escravo (1866)* e *O Negro (1879)* - capaz de exprimir a visão que então se tinha do negro como sujeito dramático.

A primeira obra, *Cora ou a Escravatura (1862)*, traduzida livremente do francês por Ernesto Biester e representada no Theatro de D.Maria II (s.d.), é um drama dividido em 5 atos e 7 quadros. Trata-se de uma peça que explora a questão da escravidão, o direito à liberdade e a emancipação dos escravos. O primeiro ato (dividido em 10 cenas) se

passa em Paris, na casa de Mistress Bradley, os atos seguintes em Luisiana, na atualidade.

A ação da peça se inicia com um diálogo entre dois personagens, Jorge Bessières (engenheiro francês) e Curtis (primo e sócio de Johnson), ambos conversam sobre uma bela jovem que se encontra acompanhada de Lúcia (prima de Curtis), imediatamente Jorge demonstra afeição pela moça, mas lhe é revelado que ela carrega consigo uma marca de identificação dos escravos, trata-se de um sinal no canto do olho. Jorge surge figurado como um escravocrata e Curtis, mesmo defendendo os interesses dos negócios do primo, se revela abolicionista. A ação se volta para o diálogo entre Lúcia e sua amiga Cora (a dama que a acompanhava no salão), assim, tomamos conhecimento de que Cora, uma moça educada à moda europeia, é provavelmente filha bastarda. Com a notícia de que o pai, o Sr. Gérard, tinha sido ferido em uma revolta de escravos, Cora resolveu voltar à Luisiana, junto com a comitiva de Mistress Bradley, para encontra-lo. Na verdade, ela nunca conheceu o pai, pois foi mandada muito jovem (com apenas quatro anos) para Paris e só se comunicava com ele através de cartas entregues por terceiros. Este fato leva Curtis a questionar sua origem, tais insinuações levam a moça a se defender recorrendo ao que seu pai dizia, de que sua mãe havia morrido na flor da idade em Nova Orleans.

O segundo ato se passa na casa de Johnson, em Nova Orleans, em sua sala elegantemente mobiliada. Os personagens Johnson, Curtis, Lúcia e sua tia Mistress Bradley conversam sobre o motivo pelo qual Cora teria sido levada pelo pai para a chácara nas margens do rio Pontchartrain, insinuando sua origem cativa, filha de uma escrava de Gérard que se chamava Francília. Kraig (senhor de engenho) espalha a notícia e afirma que na condição de filha de escrava, logo, Cora também se enquadraria nessa posição. Lúcia, provocada pelos comentários dos demais, considerando um insulto o envolvimento entre Jorge e Cora, é tomada pelo choro e seu irmão Johnson resolve se vingar. Para tanto, vai até a casa de Sr. Gérard e provoca Cora e Toby (mulato, escravo de Gérard), o escravo que não encontra outra saída a não ser revelar a verdade à Cora, de que sua mãe, Francília, fora vendida a Kraig, e, esse, teria feito de tudo para se deitar com a escrava cuja resistência acabou em suicídio, ela havia cravado uma faca em seu próprio coração.

O terceiro ato se passa numa embarcação chamada de Selma. Os tripulantes interrogam uns aos outros acerca da raça de cada um dos presentes e a maioria volta-se contra Cora alegando que por se tratar de uma mulata deveria estar junto aos escravos. O comentário termina no duelo entre Bill e Jorge, que, lamentavelmente, acaba sendo ferido.

Nos dois últimos atos, a ação gira em torno da dívida de Gérard, Johnson convence Kraig de cobrá-la e, dessa forma, a casa e todos os escravos do engenho lhes são dados como hipoteca, assim, Cora acaba na senzala do engenho de Kraig. A essa altura ficamos sabendo dos sentimentos que Johnson tem pela moça; Lúcia arrependida de não ter ajudado a amiga resolve resgatá-la com a ajuda da tia, ambas encobertam a fuga da jovem com Jorge, que já se encontra curado do ferimento. O drama termina com Toby e Gérard partindo para a França a fim de encontrar Cora e Jorge.

O escravo (1866) é um drama em I ato dividido em XV cenas escrito por Benjamim Augusto. A ação da peça passa-se nos Estados Unidos da América, segundo a rubrica, numa sala bem mobiliada, com porta de entrada ao fundo, no alto à esquerda encontra-se o quarto de Elvira (filha de Eduardo) e à direita o de Eduardo.

A ação começa com a queixa de Thomaz, sobre sua condição de cativo, à Elvira, acrescentando sua separação da família, ainda pequeno. Após a saída de Elvira, Thomaz, ainda na sala, relembra as palavras cristãs de encorajamento que recebeu da jovem. Eduardo se sente insultado quando se depara com o escravo sozinho dentro de casa, sobretudo, porque não havia cumprido as ordens dadas no dia anterior e, assim, resolve castigá-lo com chicotadas. Thomaz é um escravo idoso, entretanto, isso não alivia seu fardo diário e nem impede os castigos, mesmo assim, Eduardo comunica a filha Elvira que resolveu vendê-lo. O comprador bate à porta e é recebido por Elvira que tenta ganhar alguma coisa com a venda. Júlio, o comprador, diz a jovem que havia sido escravo, mas foi comprado por um homem bom que o tratou como filho, dando-lhe as condições necessárias para que se tornasse médico. Além disso, ele informa que está na cidade em busca de um parente trazido de sua terra natal, Panamá.

Thomas é vendido e emocionado conta sua história (desde a sua separação da família até a chegada aquela casa) a Julio, no desenrolar da conversa Julio percebe que Thomaz é o pai capturado quando ele tinha apenas cinco anos de idade. O drama se torna melodrama e a reviravolta repentina da ação leva ao reconhecimento do pai pelo filho, ambos separados no passado pelo destino escravo. Após o reconhecimento, o desfecho é

marcado pela comoção geral seguida do arrependimento, Eduardo tomado por um sentimento de regeneração, ajoelha-se aos pés do velho Thomaz e pede-lhe perdão por todos os males que lhe fez, assim, o gesto assume caráter cristão, tal como o Cristo se humilha perante o ex-escravo, a aceitação da fé cristã, antes de cair o pano, passa pelo perdão do escravo. Desse modo, os personagens sejam escravos ou senhores, brancos, mulatos ou negros, são caracterizados em “bons” e “maus” e a escravidão como uma questão moral.

A ação dramática de ambas as peças se passa nos Estados Unidos, salientando a divisão do país entre o Norte e o Sul visa persuadir, seus interlocutores locais, do perigo das posições extremas como possível ameaça à ordem e à unidade interna do país. Enquanto a região norte investia na mão de obra emigrante para trabalhar nas atividades industriais que vinham crescendo, a região sul, por sua vez, utilizava-se da mão de obra escrava para desenvolver um sistema tradicional de produção assentado em grandes propriedades. Logo, os investimentos da primeira gerou um vasto crescimento econômico que concedeu notabilidade à burguesia industrial, essa ascensão acabou incomodando os interesses da aristocracia agrária do sul e isso gerou grandes conflitos políticos e sociais.

Em meados do século XIX, os Estados Unidos eram formados por 24 estados, sendo que 15 deles admitiam a escravidão como atividade legal, em virtude da diferença de interesses, 11 desses estados uniram-se e resolveram decretar independência do restante do país, com essa divisão cria-se um novo país, os Estados Confederados da América. Essa atitude somada à nomeação de Abraham Lincoln para presidente demonstrava de modo claro as divergências entre as regiões e a possível divisão do país. Esse conflito de interesses é representado em *Cora ou a Escravatura*, os personagens que representam os senhores de engenhos se opõem aos ideais que acompanhavam as mudanças econômicas e sociais:

CURTIS. Não imagina o poder que tem, nos estados onde ha escravos, e principalmente na Luiziana, o preconceito de cor.

JORGE. Sei e deploro; porque, sem fallar na escravatura, sem discutir se a inferioridade do preto o vota eternamente à servidão, é certo, porém, que o mulato é intelligente e enérgico, e é horrível pensar que este odioso preconceito da cor condenna a uma abjeção irremediavel homens que

poderiam servir com gloria o seu paiz, mulheres que mereciam, como aquella, ser tratadas como rainhas! (BIESTER, 1862, p.06-07)

Desse modo, o preconceito de cor condenaria homens e mulheres à condição de inferiores impedindo que sirvam a gloria de seu país. Os dois dramas abolicionistas ao deslocarem o tempo-espaço da ação dramática, acabam esbarando numa classificação ou marcador social local, a cor no lugar da raça, e também na questão nacional, tanto que diferencia o preto inferior do mulato *inteligente e enérgico*, comentário que nos leva ao capítulo central de *Sobrados e Mucambos*, sobre a ascensão do bacharel e a do mulato durante o Segundo Reinado (1840-1889), obra de Gilberto Freyre. Não por acaso, as duas figuras analisadas como símbolos da “transição” (mestiça) moderna da sociedade brasileira pelo sociólogo surgem desempenhando papéis de protagonistas em muitas obras. O que as peças parecem acomodar é a escravidão ao drama burguês que, independente de suas falhas técnicas e de seu descompasso formal com a matéria local disponível, terminam casados numa solução política patriarcal e mestiça enquanto modo de evitar o conflito sangrento do Norte.

Ao deslocar a divisão entre senhores e escravos, brancos e negros dos seus lugares sociais como figuras cativas para o plano das entidades morais, os personagens terminam servindo de emblemas dos erros e perigos da liberdade dos negros que passariam, então, conforme esclarece *O demônio familiar*, a responder sozinhos por seus atos. Sua liberdade torna-se uma nova escravidão de cunho liberal, afinal, a liberdade é um direito que implica um dever do homem como cidadão, logo, sua violação só poderá ser justificada revelando a “incapacidade” do escravo em julgar, agir livremente e com responsabilidade.

Embora alguns personagens demonstrem empatia aos ideais abolicionistas, na peça *Cora ou a Escravatura*, o negro é um personagem que carregaria consigo uma marca, uma mancha original, que pode ser descoberta a qualquer momento, assim, seu reconhecimento se faz por meio dos estereótipos, mesmo quando transita por outras realidades e contextos, como é o caso de Cora, caracterizada segundo os traços de personagens europeizados. Desse modo, sua sujeição é reafirmada pelas peças na forma pela qual se apropria do drama burguês para encenar papéis e destinos dos personagens negros, o indivíduo-escravo ou o escravo-indivíduo é uma boa medida dessa síntese política para justificar uma saída lenta e gradual para a questão, uma vez que converte a

escravidão num problema moral, investe numa saída pedagógica. Entretanto, antes é preciso preparar homens e mulheres para sua liberdade, a educação ganha destaque no horizonte das luzes locais que, Antônio Candido em *Literatura e subdesenvolvimento* (1989) denominou de “consciência amena do atraso”.

Sabendo que, os dramas legitimavam seus próprios autores porta-vozes dos discursos e das ações moderadas, eles defendiam a transição moderna sob o controle patriarcal dos senhores, responsáveis de agora em diante, por preparar seus escravos para serem livres servidores da nação, como ensina seus dramas abolicionistas. Isto é, o negro poderia ser integrado à sociedade brasileira, melhor dizendo, o personagem negro para ser integrado ao mundo que se modernizava e ser reconhecido como sujeito de direitos, fazer papéis de protagonista ou de herói de drama era preciso antes que o escravo e os demais percebessem que a inferioridade não era apenas devido ao preconceito de cor, mas de ordem cultural e moral. Portanto, a liberdade antes de ser concedida (como sugere, por exemplo, *O demônio familiar*) exigia que o escravo se tornasse mero espelho do senhor (características, atitudes, valores e comportamentos).

Com esse espelhamento do negro no senhor podemos descortinar também no discurso religioso cristão do personagem-escravo Thomaz, da obra *O escravo*. As humilhações sofridas pelo escravo ao longo de uma vida são equivalentes ao ato cristão do senhor que se ajoelha implorando seu perdão. A venda marca a reviravolta da situação do escravo, na qual, o negro passa a ocupar lugar de “pessoa” segundo a fé cristã que, somente assim, os torna iguais, tendo o desenlace da obra corroborado com o sentido conciliatório do gesto de Eduardo que apontando para Thomaz, brada: “O escravo”. Tais cenas e enredos de cunho “abolicionista”, em geral, giram em torno do negro liberto, da escravidão doméstica e urbana, evitando outros contextos do cativo. O desenlace de *O escravo*, por exemplo, transforma um problema social numa questão moral, cuja solução, a conciliação entre senhor e escravo, é pautada na fraternidade que os iguala como irmãos numa mesma fé, assim, a igualdade toma o lugar da liberdade, encarada do ponto de vista cristão e não mais a partir do conceito individualista do liberalismo (europeu).

Ecos dessa recusa em tornar o negro sujeito de sua ação e fala serão discutidos a partir da análise do drama *O Negro* (1879), de Olímpio Catão. A ação passa-se no Rio de Janeiro, na atualidade, tendo como cenário, no primeiro ato, um navio mercante. Como

podemos observar pela forma do prologo que se desdobra em 31 cenas, a matéria dramática torna-se maleável às circunstâncias locais. A trama amorosa gira em torno do conflito entre dinheiro e caráter, conforme surgem os pretendentes à mão de Maria de Castro (uma jovem donzela, filha de D. Amélia, viúva do fidalgo Brigadeiro Castro), num primeiro momento, em torno do recebimento de uma carta de apresentação de um pretendente rico, Dr. Christovão. Apesar do pretendente rico, Maria sonha se casar com José, um comerciante pobre, mas honrado, o que leva ao confronto entre Christovão e José, ao final do prologo, mais a notícia da reviravolta na sorte da família de Maria, a mãe perdera sua fortuna e não poderia mais contar com os mesmos privilégios de antes quando eram ricas, e, por último, a tentativa de suborno de Christovão ao negro Simeão (empregado da casa) que termina numa tentativa de assassinato malograda, Christovão saca um revólver, mas Simeão o detém com uma faca. Dessa forma, finaliza-se o prólogo da peça.

O ato I composto por 20 cenas tem como cenário o vapor Santa Maria. Acompanhamos o declínio dos negócios da família Castro, a tristeza sem fim que o falecimento da mãe provocou em Maria, o que a leva à morte também; Simeão que pensa ter assassinado Christovão foge e troca seu nome para Caim ao se tornar contramestre da embarcação. O tempo começa a ficar ruim e o vapor começa a entrar água, durante a confusão que se arma, Simeão desconfia de Estevão que na verdade é Christovão (os fingimentos e trocas de identidades, típicas do melodrama), desmascarado o impostor, uma das personagens a bordo, Margarida, é declarada irmã bastarda de Maria, demonstrando outra reviravolta.

No ato II, o cenário é a sala do comendador Abrahão, onde se encontram os personagens que se salvaram do naufrágio (José, Margarida, Dr. Luiz, Simeão e Cristovão) e o desenrolar da ação trata da fortuna herdada por Margarida. O terceiro ato se passa no baile de máscaras promovido pela baronesa, tia de Margarida, e iluminam as atitudes dos personagens principais, o ponto alto fica por conta da revelação de que Simeão vestido de dominó azul era na verdade negro e cativo.

O desenlace da história ocorre com a revelação do segredo confiado pelo coronel (pai de Maria de Castro) ao padre, de que José e Maria eram irmãos por parte do coronel, e Margarida, nesse momento sua noiva, era apenas filha enjeitada de D. Amélia de Castro.

Após a revelação, o padre que agonizava, morre e enquanto todos estão ajoelhados, vai caindo o pano lentamente e dar-se a finalização da ação do drama e do espetáculo.

Novamente um drama abolicionista cujas margens patriarcais denunciam a escravidão do negro de um ponto de vista moral e/ou cultural, considerando a libertação imediata como um risco para a unidade e a ordem do país. Portanto, era preciso antes de tudo tornar o negro igual ao branco para que juntos espelhassem e trabalhassem para o novo e moderno senhor, o Estado-Nação. Sua ascensão à condição de sujeito dramático e sua integração à dramaturgia brasileira do século XIX como personagem-indivíduo-escravo, revelado de um ponto de vista moral, conforme salientamos ao longo da apresentação dos textos, deu-se em detrimento de sua dignidade e direito como cidadão livre de escolher seu próprio destino e seus modos de figuração, a passagem do negro de escravo a homem livre, na vigência da ordem escravocrata e do discurso abolicionista, levava a uma situação de compromisso, como podemos exemplificar pelas qualidades levantadas pelo texto como sendo as do “bom caráter” do escravo Simeão, que estão sempre ligadas ao caráter incorruptível e à servidão fiel. O escravo criado por Olympio Catão se desfigura no papel de herói do drama abolicionista marcado por sua feição “negativa”.

Considerações Finais

Do que foi discutido até aqui podemos concluir, provisoriamente, que a integração do negro como personagem de drama no Brasil estava intimamente ligada ao discurso abolicionista de seus autores, que visavam persuadir os demais dos perigos da liberdade dos escravos negros até convertê-lo em herói nacional, defensor dos valores cristão-patriarcais. Sua ascensão é alcançada mediante o espelhamento do mesmo, a sujeição do cativo se recoloca na sua adequação romântica ao figurino “aristocrático” do senhor, assim, ambos se tornam iguais sem liberalismo e escravidão, os dois extremos norte-americanos discutidos através dos personagens nas peças cuja ação é transportada para fora do país.

Como estratégia retórica, os autores evitavam o cativo, a violência diária sucumbe à sentimentalidade e o conflito termina de ambos os lados sem solução e nas lágrimas. Tratava-se de emprestar a “cor local” ao drama burguês e, nesse gesto, a forma importada acabou se esgaçando em prólogos e cenas que permitiram abarcar espaços e situações até então pouco explorados por dramas abolicionistas mais rigorosos, como é o caso, os de José de Alencar. Mas, em ambos os universos dramáticos, o drama

aboliconista termina silenciando a escravidão do escravo e, desse modo, ascende a protagonista ou herói segundo o figurino patriarcal do seu senhor, conforme comentou Flora Süssekind (1982, p.25): “E, é essa força meio apavorante para a classe senhorial que se procurará transfigurar ficcionalmente, convertendo-se normalmente o negro em peça acessória na trama dramática [...] cujo comportamento mais parece o de um nobre branco europeu”.

Ampliando o universo da figuração e da ação do negro como personagem na dramaturgia brasileira do século XIX, as três peças aqui discutidas revelam também um maior desdobramento da questão, na medida em que expandem o alcance do tema ou multiplicam os cenários através da divisão da matéria dramática em diversas cenas, como por exemplo, o drama *O negro* se distancia da forma mais fechada de *O demônio familiar*, de José de Alencar, todavia, essa extensão dramático-cênica dos atos não altera o ponto de vista adotado pelos três autores em suas respectivas obras.

Percebemos que nem sempre uma peça descoberta vale por sua novidade, como os três dramas não divergem muito se comparados aos já estudados pela literatura especializada, assim, nos interessa sua dimensão rotineira o consenso formado em torno da integração-representação do lugar do negro no teatro e na sociedade brasileira daquele período. A solução de compromisso figurada pelo desenlace das tramas nos leva a perceber como o drama burguês, em meados do século XIX, se transforma em drama aboliconista, pois o silêncio da escravidão do negro é o que permite retratá-lo como indivíduo-personagem segundo o molde de seu senhor.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Benjamin. *O Escravo*: drama em um acto. Coimbra, 1866.

ALENCAR, José de. *Mãe*: drama em quatro atos. Rio de Janeiro: Typ. F. de Paula Brito, 1862.

_____. *O demônio familiar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *O Guarani*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

BIESTER, Ernesto. *Cora ou A escravatura*: drama em 5 actos e 7 quadros. Lisboa, 1862.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CATÃO, Olímpio. *O negro*: drama em um prólogo, três actos e um epílogo. Rio de Janeiro: Typ. da Escola, 1879.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. In. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FLORES, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira: 1838 - 1888*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo: Editora Global. 2003.

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

NASCIMENTO, Abdias (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar. In: _____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SCHWHARZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças - cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOARES, Angelica. *Gêneros Literários*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SUSSEKIND, Flora. *O negro como Arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achimé, 1982.