

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE  
CRISTIANE LEAMARI CASTRO**

**O AFRO-BRASILEIRO NA CONFLUÊNCIA ENTRE ETNICIDADES E DIREITOS  
HUMANOS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SOCIAL DO NEGRO**

**CURITIBA  
2009**

**CRISTIANE LEAMARI CASTRO**

**O AFRO-BRASILEIRO NA CONFLUÊNCIA ENTRE ETNICIDADES E DIREITOS  
HUMANOS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SOCIAL DO NEGRO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, no Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade.

Orientadora: Prof.Dr. Brunilda Reichmann

**Curitiba**

**2009**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

### **O AFRO-BRASILEIRO NA CONFLUÊNCIA ENTRE ETNICIDADES E DIREITOS HUMANOS: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM SOCIAL DO NEGRO**

**CRISTIANE LEAMARI CASTRO**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA LITERÁRIA, NO CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE, PELA COMISSÃO FORMADA PELOS SEGUINTESS PROFESSORES:

---

Orientadora: Prof. Dr. Brunilda T. Reichmann

---

Prof. Dra. Sigrid Paula Renaux

---

Prof. Dra. Liana Leão

Curitiba, 30 de julho de 2009

## **DEDICATÓRIA**

A Deus pela grande oportunidade.

A minha mãe por estar sempre ao meu lado me incentivando nos momentos mais difíceis e em especial ao meu pai por ter sido o meu raio de luz, sempre acreditando em mim.

## **AGRADECIMENTOS**

Meu especial agradecimento a todos que, direta ou indiretamente contribuíram para que fosse possível a realização dessa pesquisa e a finalização desse estudo.

*Quem é cada um de nós senão uma  
combinação de experiências, de informa-  
ções, de leituras, de imaginações?*

Ítalo Calvino

## SUMÁRIO

## RESUMO

O estudo da relação entre etnicidades e direitos humanos requer necessariamente um profundo mergulho no contexto emblemático das obras literárias. Neste trabalho analisamos duas peças teatrais, colocando a ênfase na primeira: *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, encenada no século XIX, e *Sortilégio* (1957), de Abdias do Nascimento, encenada no século XX. Nas duas peças, os direitos humanos dos personagens negros não são apenas desrespeitados, mas vilipendiados mesmo que de forma sutil e romantizada, refletindo os sentimentos da sociedade de cada época em relação ao negro e também o desejo dessas sociedades de que o negro fosse banido, para viabilizar o branqueamento. Este estudo dedica-se mais à peça de José de Alencar do que à peça de Abdias Nascimento, sem perder o enfoque nos personagens afro-brasileiros de ambas as peças. Em relação a *O demônio familiar*, o estudo se detém nas representações sociais relacionadas ao personagem negro Pedro, escravo doméstico de família branca tradicional. Não ignoramos que a peça foi escrita por um homem branco, que vivia em uma sociedade escravocrata. Já na peça o *Sortilégio*, temos uma fábula moral que fala da situação do negro no Brasil através do personagem Emanuel, homem negro que despreza sua própria cultura e sua religião em busca de ascensão social. Acreditamos que, através da leitura das imagens e representações dos dois personagens evidencia-se o desrespeito aos direitos humanos de personagens negros como reflexo do desrespeito aos direitos dos cidadãos pertencentes às minorias étnicas. Em relação aos aspectos metodológicos, o estudo propõe uma busca harmoniosa e simultânea sobre a doutrina jurídica e a literatura periférica, abrindo margem para a compreensão da importância e do enriquecimento trazido pela interdisciplinaridade – Direito e Literatura – através da análise de textos literários. Bom é que se destaque que nessa acepção literatura nada a tem a ver com a desgastada distinção que aponta para a existência de uma hierarquia entre cultura erudita e cultura popular – a famosa dupla *high brow* e *low brow*, pois qualquer manifestação literária produzida contra esse pano de fundo será considerada literatura como bem a ser protegido. A relação existente entre literatura e direitos humanos, em um quadro amplo e político, deita raízes na idéia de que, uma vez protegidos esses bens, assegurada estará a auto-reprodução sociocultural das etnias que concorrem para a formação da sociedade multicultural brasileira.

PALAVRAS CHAVE: Direitos Humanos. Literatura. Etnicidade.

## ABSTRACT

The study of the relationship between ethnicities and human rights requires, necessarily, a deeper insight of the emblematic context of literary works. In this study, we analyze two theatrical plays, emphasizing the first one: *O demônio familiar* (1857), by José de Alencar, set in the 19th century, and *Sortilégio* (1957), by Abdias do Nascimento, set in the 20th century. In both plays, the human rights of the black characters are not only disrespected, but vilified, even though subtly and romantically, reflecting the feelings of society, during each era, regarding black people, and also the desire of these societies to banish black people, to make 'whitening' feasible. This study dedicates more time to the play by José de Alencar than to the play by Abdias Nascimento, without losing its focus on the Afro-Brazilian characters in both plays. Concerning *O demônio familiar*, the study focuses on the social representations related to the character Pedro, a black domestic slave from a traditionally white family. We cannot ignore the fact that the play was written by a white man, who lived in an enslaving society. Now, in the play *Sortilégio*, we have a moral fable that talks about the situation of black people in Brazil through the character Emanuel, a black man who despises his own culture and religion and seeks social ascension. We believe that, through the reading of the images and representation of both characters, there is evidence of disrespect towards the human rights of the black characters reflecting the disrespect to the rights of citizens belonging to ethnic minorities. Regarding the methodological aspects, the study proposes a harmonious and simultaneous search for the legal doctrine and peripheral literature, giving margin to the comprehension of the importance and enrichment brought through interdisciplinarity – Law and Literature – through the analysis of literary texts. It is essential to highlight that in this literary acceptance it has nothing to do with the exhausted distinction, which appoints to the existence of a hierarchy between the erudite and popular culture – the famous pair, *high brow* and *low brow*, in any literary manifestation against this setting will consider literature as a good to be protected. The existing relationship between literature and human rights, in a comprehensive and political context, lays down the groundwork based on the idea that once these goods are protected, the socio-cultural self-reproduction of the ethnic groups, which compete for the development of a multi-cultural Brazilian society, is ensured.

KEY WORDS: Human Rights. Literature. Ethnicity.



## INTRODUÇÃO

A temática desta dissertação é centrada nas complexas relações raciais, trabalhadas em duas peças da literatura brasileira. A complexidade do tema se intensifica em função da nossa intenção de verificar a tênue conexão entre Literatura e Direitos Humanos. Faz-se necessário, por isso, um mergulho no contexto emblemático das obras literárias em discussão, neste caso, duas peças teatrais: *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar (1829-1877) e *Sortilégio* (1957), de Abdias do Nascimento (1914-). Os textos retratam os sentimentos da sociedade brasileira nos séculos XIX e XX em relação ao negro e o desejo dessa sociedade de que o negro seja banido, para que seja viabilizado o branqueamento. Na verdade, a sociedade tende a extirpar a cor, a mostrar que o negro não integra a brasilidade, e a literatura de modo geral, e o teatro, em particular, é usado como um mecanismo propício para a manutenção da invisibilidade negra. As duas peças são meio de denúncia para o desrespeito aos direitos humanos dos personagens negros, em especial aos de Pedro e aos de Emanuel.

Miriam Garcia Mendes (1993, p. 21) refere-se ao banimento social do negro, considerando o contexto histórico e seu reflexo em relação à personagem negra no teatro brasileiro. Argumenta que, apesar de os primeiros escravos vindos para o Brasil serem negros puros, logo a cor começa a ser também indicativo da condição social. Por extensão, num raciocínio simplista, basta o indivíduo ser escravo para ser visto como negro, ainda que a cor de sua pele seja clara. A autora explica que bem cedo o escravo deixa de ser negro puro. Como resultado da escravidão, em tempo relativamente curto, o processo de miscigenação racial desenvolve-se no país, ocasionando o

surgimento de tonalidades variadas do negro, como mulatos escuros, mulatos claros, pardos, quase brancos. Em suas múltiplas tonalidades, esses “negros” já constituíam um contingente não desprezível da população escrava brasileira em meados do século XIX. A autora sugere que a cor e o *status* de escravo colocam o indivíduo negro em situação de extrema inferioridade no seio da sociedade brasileira branca, inferioridade que o torna invisível para o escritor e nega-lhe qualquer aspiração de ascender ao *status* de sujeito estético que os padrões artísticos convencionais da época buscam.

Vencida esta primeira resistência, quando consegue avançar do *status* de figurante para o de personagem principal, a imagem do negro infelizmente se enquadra na modalidade de alguém cuja convivência pode perturbar a paz de um lar ou trazer prejuízos morais à família de seu senhor, como parece ser o caso do escravo Pedro, no texto de José de Alencar. Já o personagem Emanuel, no texto de Abdias do Nascimento, é percebido pela pretensão de escapar dos estigmas associados a sua raça ao assumir valores da sociedade branca em que vive, através do casamento com a branca Margarida e ao cursar a faculdade de direito.

No século XIX, momento em que Alencar dá contornos à presença perturbadora do escravo Pedro na casa de Eduardo e Carlotinha, chegando a caracterizá-lo como um demônio numa família branca, a percepção estereotipada do negro não se restringe ao texto teatral, mas se encontra difundida na própria sociedade. Refletindo sobre percepção semelhante, em 1823, José Bonifácio, em sua representação à Assembléia Geral Constituinte, pergunta (FREIRE, 1973, p. 350):

Que educação podem ter as famílias que se servem com as escravas que se prostituem ao primeiro que as procura? [...] Nós tiranizamos os escravos e os reduzimos a brutos animais; eles nos inoculam toda a sua imoralidade, todos os seus vícios. E, na verdade, senhores, se a moralidade e justiça de qualquer povo se fundam, parte nas suas instituições religiosas e políticas, e parte na filosofia por assim dizer doméstica de cada família, que quadro pode apresentar o Brasil quando o consideramos debaixo desse ponto de vista?

Cinco anos mais tarde, em 1828, o Arcebispo da Bahia repete semelhante caracterização do negro brasileiro (FREIRE, 1973, p. 381):

Sempre estive persuadido que a palavra escravidão desperta idéia de todos os vícios e crimes, sempre lastimei, finalmente, a sorte de tenros meninos brasileiros que nascendo e vivendo entre escravos, recebem desde os primeiros anos as funestas impressões dos contagiosos exemplos desses seres degenerados [...]. Oxalá que tantas famílias não tivessem de deplorar a infâmia e a vergonha em que as tem precipitado a imoralidade dos escravos.

Outra autoridade religiosa, o Padre Mestre Miguel do Sacramento Lopes Gama, também se declara persuadido de que a péssima educação dos brasileiros se deve à proximidade com o negro, ou seja, com essa gente cujas “maneiras, linguagem, vícios, tudo [...], à rusticidade da selvageria une a indolência, o despejo, o servilismo próprio da escravidão. Com pretos e pretas boçais e com os filhinhos destes vivemos desde que abrimos os olhos; como poderá ser boa a nossa educação?” (FREIRE, 1973, p. 350). Nestes três depoimentos, o escravo é o perturbador, causador dos males morais vividos pelas famílias e pela sociedade brasileiras e, por isso, deve ser controlado ou banido. O resultado da imagem de demônio familiar e social, atribuída ao escravo, é o nascimento dos estereótipos. Estereótipos provenientes não só da

sua condição social injusta (o cativo), mas em parte também ligados à raça e à cor, pois mesmo em condições favoráveis (como a dos escravos que ajudaram os paulistas ao lado dos índios na luta contra os Emboabas, por exemplo), a cor negra era sinônimo de barbárie (BASTIDE, 1953, p. 14). A base ideológica da dominação do negro pelo branco estava ligada a essas percepções estereotipadas.

Percebido dessa forma, despido de *status* estético, sem passado mítico, lendário, glorioso, e mesmo sem qualquer apelo para o escritor ou artista, mesmo assim o negro alcança paradoxalmente o *status* literário, mas o alcança de forma enviesada. Para se transformar em herói deve passar, muitas vezes, por um processo de idealização que lhe amenize as feições, alise ou dome a carapinha, aproximando-se, em função de mudanças, o mais possível ao branco.

Na comédia *O demônio familiar*<sup>1</sup>, as representações sociais atribuídas ao personagem Pedro, pelo autor branco, derivam da inserção do autor numa sociedade escravocrata. Nesta sociedade, os inconvenientes de uma escravidão doméstica advêm da presença, no centro da ação dramática, de um escravo travesso, movido pelo desejo de ascender socialmente, através da obtenção da função de cocheiro em uma família rica. As ações de Pedro – tomadas como travessuras pelos patrões – são na verdade passos estratégicos que o personagem dá com vistas a alcançar o objetivo maior que o motiva, como expressam suas palavras: “Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro!” (DF, p. 64).

---

<sup>1</sup> A edição do texto de José de Alencar usada é a de 2003. As referências à obra serão incluídas no próprio texto e conterão apenas as iniciais do título “DF” e o número da página.

Na tragédia *Sortilégio*<sup>2</sup>, a imagem social do protagonista negro Emanuel, como no caso de Pedro, também se processa pela busca de ascensão social. Os valores da sociedade brasileira dos anos 50 influenciam sua trajetória de negro. Emanuel é o advogado que despreza a cultura e a religião negras, abandona a namorada negra Ifigênia para casar-se com a branca, Margarida. Traído, Emanuel assassina a esposa branca e busca salvação num terreiro. Na versão de 1979, Abdias remodela o texto, aproximando a imagem de Emanuel à de Zumbi dos Palmares. A morte do herói é a evidência da própria libertação, quando ele próprio diz “sou um negro livre,” (S, p. 135). Liberdade individual à qual a Iyalorixá confere uma dimensão coletiva, anunciando a “liberdade do povo negro” (S, p. 137).

Os aspectos pertinentes ao trabalho, colocados em forma de perguntas específicas são: como Alencar articula as táticas e estratégias de Pedro para que este obtenha ascensão social e direito a uma representação socialmente positiva? Como Nascimento dramatiza as formas como Emanuel desativa uma proposta de ascensão social baseada em valores brancos para adquirir o *status* de símbolo da negritude, como Zumbi, em consequência de uma imagem racialmente positiva? Como Alencar e Nascimento, através das experiências de Pedro e Emanuel, denunciam as dificuldades impostas ao negro de postular uma imagem social de respeito, tanto na sociedade escravocrata do século XIX como na sociedade “livre” da segunda metade do século XX?

A tese, portanto, em consonância com as três questões propostas, surge focada na ideia de demonstrar que José de Alencar e Abdias do Nascimento

---

<sup>2</sup> A edição do texto de Abdias do Nascimento usada é a de 1979. As referências à obra serão incluídas no próprio texto e conterão apenas a inicial do título “S” e o número da página.

dramatizam as táticas e estratégias que Pedro e Emanuel articulam para reverter o processo de desrespeito ao direito de desfrutar de uma imagem social positiva, nos textos teatrais *O demônio familiar* e *Sortilégio*. No texto de Alencar, através da manipulação inteligente dos desejos dos patrões, aproximando casais através de cartas, Pedro alcança a almejada posição de cocheiro, sucesso manifestado na última fala da personagem: “Pedro vai ser cocheiro na casa de Major!” (DF, p. 228), ele se congratula. A peça de Nascimento confere a Emanuel uma imagem positiva, levando-o a repensar seu projeto de ascensão social através da assimilação de valores brancos – diploma de advogado e casamento com a branca Margarida – e substituí-la por uma postura de conversão à afro-brasilidade, através do culto aos orixás. Reconhecida pelo grupo a retomada da nova atitude, Emanuel se torna, no momento da sua morte, a encarnação do herói de Palmares, quando o coro canta “Axé, Zumbi!” (S, p. 138).

Em seu aspecto geral, o estudo objetiva relacionar a presença do escravo Pedro em *O demônio familiar* e do advogado Emanuel em *Sortilégio* ao direito de pleitear imagem social condizente com as aspirações pessoais. Em nível específico, o estudo estabelece três objetivos: (1) analisar os aspectos desenvolvidos por Alencar para dar conta das táticas e estratégias de Pedro que podem levá-lo à obtenção de ascensão social e direito a uma representação socialmente positiva; (2) evidenciar os mecanismos empregados por Nascimento para dar visibilidade ao modo como Emanuel desativa seu desejo de ascensão social com base em valores brancos e o substitui por um comportamento afro-centrado, adquirindo o *status* de símbolo da negritude, como Zumbi e, em conseqüência, revela uma imagem racialmente positiva; (3)

realçar os elementos utilizados pelos autores para, através das experiências de Pedro e Emanuel, denunciar as dificuldades impostas ao negro de postular uma imagem social de respeito, tanto na sociedade escravocrata do século XIX como na sociedade da segunda metade do século XX.

Deve-se, portanto, a escolha das duas peças ao fato de ambas trazerem personagens centrais negros, ainda que exista entre elas um lapso temporal de um século. Nota-se que a situação do negro não sofreu no Brasil dentro desse espaço temporal uma mudança significativa no que tange a sua imagem social, temos na peça *O demônio familiar*, Pedro um escravo doméstico, já em *Sortilégio*, Emanuel o homem negro livre. Num primeiro momento pode parecer que não existe entre eles nenhuma relação, mas, ao lançar um olhar mais criterioso e atento verifica-se que embora Pedro esteja inserido no contexto escravocrata, e Emanuel já tenha nascido livre, existe entre os personagens um elo invisível, que entrelaça as épocas, o elo da negritude que gera a incessante busca pela aceitação e ascensão social.

Essa trajetória textual, que busca demonstrar como Pedro e Emanuel aspiram à posse de imagem socialmente positiva como direito, inclui os seguintes capítulos: com base em estudos teóricos, o primeiro capítulo enfatiza a utilidade de inserir o estudo das relações entre literatura, direitos humanos e etnicidade no campo dos Estudos Culturais. O segundo capítulo estabelece as relações entre o romantismo brasileiro e José de Alencar através da presença do escravo Pedro na família branca e sua manifestação expressa de desejo de ascensão social como direito a uma imagem positiva. A análise do romantismo, da produção literária do autor, da peça e dos direitos humanos de acordo com a constituição brasileira da época se associa a uma discussão da figura do escravo Pedro e suas aspirações de inserção social como direito, no texto teatral *O demônio familiar*. O terceiro capítulo discute as aproximações entre o

Teatro Experimental Negro (TEN) e Abdias do Nascimento, por meio da presença do advogado Emanuel na sociedade carioca e seu expresso desejo de ascender socialmente como direito a uma representação favorável de si. O estudo do TEN, da produção literária de Nascimento, da peça e dos direitos humanos de acordo com a Constituição Brasileira vigente nas décadas de 50 e 70, e as aspirações da personagem de ser percebido socialmente de forma positiva como direito, são também assuntos discutidos no capítulo dedicado à análise da peça de teatro *Sortilégio*.

## 1 ESTUDOS CULTURAIS, LITERATURA E DIREITOS HUMANOS

Inicialmente serão delineadas as relações entre Estudos Culturais, Literatura e Direitos Humanos, valendo-se para tal das experiências dos personagens negros Pedro e Emanuel, respectivamente nas peças *O demônio familiar* e *Sortilégio*, buscando analisar como Alencar, um homem branco, considerado por alguns críticos como anti-abolicionista, vivendo no Brasil escravocrata do século XIX, denuncia as dificuldades impostas ao personagem negro Pedro de postular uma imagem social de respeito. Em um primeiro momento cabe-nos questionar se o autor nesse contexto teria sido realmente fiel à visão hegemônica do negro do século XIX. Ainda, se ao retratar na literatura este cenário, teria respeitado os direitos humanos do personagem negro Pedro, ou para época essa relação entre literatura e direitos humanos se fazia dispensável.

Já em relação ao personagem Emanuel, temos a ousadia de Abdias do Nascimento, um autor negro, vivendo em um país livre da escravidão, em pleno século XX, mas em uma sociedade ainda presa aos tentáculos do preconceito e da indiferença. Abdias teria usado o personagem para retratar a forma através da qual o negro vinha lutando para conquistar seu espaço no Brasil pós-abolição, tendo para isso que abrir mão de sua própria cultura e converter-se, ainda que consciente ou inconscientemente, ao branqueamento, tornando-se cada vez mais escravo do sistema que o libertará para, ironicamente, torná-lo cada vez mais cativo.

Portanto, neste capítulo podemos nos aprofundar nas relações que criam elos entre Estudos Culturais, Literatura e Direitos Humanos, estreitando e questionando os laços existentes, para que possamos entender a busca de

Pedro e Emanuel a uma imagem social digna. As palavras do abolicionista incansável e talentoso descobridor das verdades sociais W. E. B Du Bois (1999, p. 56) definem a idéia aqui desenvolvida:

A nação ainda não se libertou dos seus pecados; o liberto ainda não encontrou na liberdade a sua terra prometida. O que quer de bom que tenha vindo nesses anos de mudança, a sombra de um profundo desapontamento paira sobre o povo negro – um desapontamento ainda mais amargo porque o ideal inalcançado era irrealizável, exceto para a ignorância simples de um povo humilde.

As expressões preconceituosas refletem infelizmente a realidade da época.

## 1.1 ESTUDOS CULTURAIS

Os Estudos Culturais procuram entender a diversidade, a multiplicidade e a complexidade dentro de cada cultura e sobre as diferentes culturas. São, também, visões orientadas pela hipótese de que entre as diferentes culturas existem relações de poder e dominação que devem ser problematizadas. Este estudo visa, além da compreensão dessa diversidade, a busca pelo elo entre os estudos culturais e a situação dos negros. Ou seja, qual é a verdadeira cultura de Pedro e de Emanuel no contexto literário? Essa cultura foi respeitada e aceita ou havia outra cultura que preponderava sobre a deles e os dominava.

Em um primeiro momento sabe-se que oficialmente os Estudos Culturais têm sua origem na Universidade de Birmingham, Inglaterra, ainda na década de 50, quando é fundado o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos. Entre seus expoentes estão Raymond Williams, Richard Hoggart e E. P.

Thompson. Assim como Stuart Hall fará uma década mais tarde, eles procuram estudar a cultura não como um espaço simbólico de dominação e reprodução das idéias dominantes, mas fundamentalmente como um lugar de luta entre diversas culturas, vinculadas a determinados estratos da sociedade. Desse modo, afastam-se do marxismo ortodoxo e aproximam-se bastante das concepções de Antonio Gramsci, cuja obra vinha sendo paulatinamente redescoberta nos anos 60. Não por acaso, o capítulo “A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade” de *Da diáspora* (2003), de Stuart Hall, é dedicado ao pensador italiano. Gramsci – e nisso é seguido por Williams, Thompson e Hoggart – tinha uma visão bastante particular da cultura. Distante da crítica ideológica do marxismo e das concepções da Escola de Frankfurt, ele procurava compreender o significado das práticas culturais no contexto do povo, entendido como um receptor, mas também como um produtor da cultura.

Para tal foram necessárias mudanças que diante da problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Flexibilizando a possibilidade de lançarmos novos olhares para diferentes culturas, assimilando, absorvendo ou descartando seus traços característicos. Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados pelo pensamento e fornecem ao pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica,

refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento”, que tais rupturas são dignas de registro.

Se as descrições mais sublimes e refinadas das obras literárias também fazem “parte do processo geral que cria convenções e instituições, pelas quais os significados a que se atribui valor na comunidade são compartilhados e ativados” (HALL, 2003, p. 135), então não existe nenhum modo pelo qual esse processo pode ser desvinculado, distinguido ou isolado de outras práticas que formam o processo histórico (HALL, 2003, p.135).

Já que a nossa maneira de ver as coisas é literalmente a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é um processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns e, daí, os propósitos e atividades comuns; a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e à mudança (HALL, 2003, p. 135).

Hall esclarece:

Se a arte é parte da sociedade, não existe unidade sólida fora dela, para a qual nós concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, juntamente com a produção, o comércio, a política, a criação de filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana. (2003, p. 135)

E aqui o ponto positivo – em que se marca a convergência entre a “estrutura de experiência” [*structure of feeling*], de Williams, e o “estruturalismo genético”, de Goldman:

Descobri em meu próprio trabalho que eu tinha que desenvolver a idéia de uma estrutura de experiência. Mas aí descobri Goldman partindo [...] de um conceito de estrutura que continha em si mesmo uma relação entre os fatos social e

literário. Essa relação, insistia ele, não era uma questão de conteúdo, mas de estruturas mentais: “categorias que simultaneamente organizam a consciência empírica de um grupo social específico e o mundo imaginativo criado pelo escritor”. Por definição, essas estruturas não são individualmente criadas, mas sim coletivamente. (HALL, 2003, p. 138)

A ênfase dada ali à interatividade das práticas e às totalidades subjacentes, bem como às homologias entre elas, é característica e significativa. E Hall continua: “A correspondência em termos de conteúdo entre um escritor e seu mundo é menos significativa do que essa correspondência em termos de organização, de estrutura” (2003, p. 138). Portanto, que tipo de momento é este para se colocar a questão da cultura popular negra? Segundo Hall, esses momentos são sempre conjunturais. Eles têm sua especificidade histórica; e embora sempre exibam semelhanças e continuidades com outros momentos, eles nunca são o mesmo momento. E a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade do momento, mas também a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação. Estes são pensamentos que me impulsionaram a falar, em um momento de espontaneidade, do fim da inocência do sujeito negro ou do fim da opção ingênua de um sujeito negro essencial. Quero simplesmente concluir lembrando a vocês que esse fim é também um começo (HALL, 2003, p. 347). Como Isaac Julien disse, em uma entrevista com Bell Hooks, sobre o seu novo filme *Young Soul Rebels*, a respeito da tentativa, em seu próprio trabalho, de retratar uma série de corpos raciais diferentes, para constituir uma gama de diferentes subjetividades negras e de se engajar com as posições de

uma série de diferentes tipos de masculinidades negras: “a negritude enquanto signo nunca é suficiente. O que aquele sujeito negro faz, como ele age, como pensa politicamente [...] o ser negro realmente não me basta: eu quero conhecer as suas políticas culturais” (citado em HALL, 2003, p. 335, 347).

Encerro com uma descrição do que está envolvido no entendimento da cultura popular, numa forma dialógica em vez de estritamente de oposição, extraído de “A política e a poética da transgressão”, de Stallybrass e White, encontrada também em Hall:

Um padrão recorrente emerge: o “de cima” tenta rejeitar e eliminar o de “baixo” por razões de prestígio e status descobrindo que não só está de algum modo, frequentemente dependente desse baixo - Outro [...] mas também que o de cima inclui simbolicamente o de baixo como constituinte primário erotizado de sua própria vida de fantasia. O resultado é uma fusão móvel e conflitiva de poder, medo e desejo na construção da subjetividade: uma dependência psicológica de precisamente aqueles outros que estão sendo rigorosamente impedidos e excluídos no nível da vida social. É por essa razão que o que é socialmente periférico é amiúde simbolicamente central. (HALL, 2003, p. 347)

Por sua vez, Hall (1997a e 1997c) diz que na ótica dos Estudos Culturais as sociedades capitalistas são lugares da desigualdade no que se refere à etnia, ao sexo, a gerações e classes, sendo a cultura o *locus* central em que são estabelecidas e contestadas tais distinções. É na esfera cultural que se dá a luta pela significação, na qual os grupos subordinados procuram fazer frente à imposição de significados que sustentam os interesses dos grupos mais poderosos. Nesse sentido, os textos culturais são o próprio local onde o significado é negociado e fixado. Analistas contemporâneos da cultura chamam a atenção para a ocorrência de uma “revolução cultural”, ao longo do século XX, na qual os domínios do que costumamos designar como cultura se

expandiram e diversificaram de uma forma jamais imaginada. A cultura não pode mais ser concebida como acumulação de saberes ou processo estético, intelectual ou espiritual. A cultura precisa ser estudada e compreendida tendo-se em conta a enorme expansão de tudo que está associado a ela, e o papel constitutivo que assumiu em todos os aspectos da vida social. Essa centralidade da cultura – ressaltada, entre muitos pensadores, entre eles Stuart Hall, tem uma dimensão epistemológica, que vem sendo denominada "virada cultural", referindo-se a esse poder instituidor de que são dotados os discursos circulantes no circuito da cultura. Um noticiário de televisão, as imagens, gráficos, etc., de um livro didático ou as músicas de um grupo de *rock*, por exemplo, não são apenas manifestações culturais. Eles são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é negociado e as hierarquias são estabelecidas. Para Hall,

a cultura é agora um dos elementos mais dinâmicos – e mais imprevisíveis – da mudança histórica do novo milênio. Não devemos nos surpreender, então, que as lutas pelo poder deixem de ter uma forma simplesmente física e compulsiva para serem cada vez mais simbólicas e discursivas, e que o poder em si assuma, progressivamente, a forma de uma política cultural. (197b, p. 20)

Foi Heloisa Buarque de Hollanda em seu livro *Culturas viajantes* (1980) quem usou a expressão *teoria viajante* para referir-se aos Estudos Culturais, atribuindo-lhes um certo *ethos*, uma vocação para transitar por variados universos simbólicos e culturais, por vários campos temáticos e teorias, encontrando portos de ancoragem onde se deixam ficar e começam a produzir novas problematizações. Os Estudos Culturais não pretendem ser uma

disciplina acadêmica no sentido tradicional, com contornos nitidamente delineados, um campo de produção de discursos com fronteiras balizadas. Ao contrário, o que os tem caracterizado é serem um conjunto de abordagens, problematizações e reflexões situadas na confluência de vários campos já estabelecidos, é buscarem inspiração em diferentes teorias, é romperem certas lógicas cristalizadas e hibridizarem concepções consagradas. Quando o próprio Hall se aproximou da obra de Gramsci, isto teria se dado na medida em que o pensador italiano procurava saídas àquilo que a teoria marxista não respondia. E, nesse sentido, Hall não deixa de destacar o quanto a contribuição de Gramsci foi importante no que diz respeito à discussão de algumas questões que interessam ao estudo da cultura, despontando, entre elas, a extremamente produtiva metáfora da hegemonia (Hall, 1996, p. 267). A relação entre o pensamento de Hollanda e Hall está exatamente no fato de que ambos acreditam nas culturas viajantes como um caminho para o enriquecimento cultural através da troca de experiências entre realidades divergentes ou não.

Sob a ótica de Richard Johnson, apesar da crítica ao velho marxismo ter sido uma constante, tanto nas vertentes literárias quanto nas vertentes históricas dos Estudos Culturais, há inegáveis contribuições:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade. A segunda é que cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais. (JOHNSON, 1999, p. 13)

Com esta afirmação, Johnson recupera a importância das contribuições do marxismo, concordando com Hall, em que os elementos do marxismo, embora vivos e valiosos, precisam ser constantemente criticados, retrabalhados e testados em estudos detalhados. É isto que acontece até os nossos dias.

No que diz respeito à questão racial, as lutas internas nos Estudos Culturais não foram diferentes. Os estudos, hoje numerosos e vicejantes sobre questões críticas de raça e racismo, são resultantes de um longo, amargo e contestado combate interno contra um silêncio profundo e prolongado acerca desse ponto.

Nas peças teatrais escolhidas para análise, podemos identificar que a ótica cultural dos personagens Pedro e Emanuel reflete as dificuldades impostas às culturas viajantes, tanto no que tange ao respeito às mesmas, como no ato de repúdio à sua assimilação e aceitação. O fato é que o negro ainda trilha o caminho dessa conquista, que com toda certeza chegará, principalmente se não nos curvamos diante das culturas dominantes e conquistarmos o respeito para com a cultura negra.

## 1.2 ESTUDOS LITERÁRIOS

Segundo Jonathan Culler, em sua obra *Teoria Literária* (1999, p. 49), o projeto dos Estudos Culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e mescladas, de poder do

Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais. Em princípio, então, os Estudos Culturais incluem e abrangem os estudos literários, examinando a literatura como uma prática cultural específica. Mas que tipo de inclusão é essa? Há uma acirrada discussão sobre esse ponto. Os Estudos Culturais são um projeto amplo no interior do qual os estudos literários ganham novo poder e percepção? Ou os Estudos Culturais irão “engolir” os estudos literários e destruir a literatura?

Os Estudos Culturais, segundo essa tradição, são movidos pela tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular como a expressão do povo ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados, já o estudo da cultura de massas em boa parte das vezes é visto como uma imposição ideológica, uma formação ideológica opressora. Por um lado, a razão para estudar a cultura popular é entrar em contato com o que é importante para as vidas das pessoas comuns – sua cultura em oposição àquela dos estetas e eruditos. Por outro, há um forte ímpeto de mostrar como as pessoas envolvidas neste processo são manipuladas por forças culturais e se conformam com a situação. Em que medidas são construídas como sujeitos pelas formas e práticas culturais, que as “interpelam” ou se dirigem a elas como pessoas com desejos e valores específicos?

Nesse plano, cabe mencionar como podem ser lidas as personagens de Pedro e Emanuel, considerando que segundo Zilá Bernd, em sua obra *Literatura e identidade nacional* (2003, p. 50), os fenômenos de hibridação marcaram a literatura brasileira desde os momentos de sua formação. No caso do personagem Pedro, vemos que embora Alencar tenha inicialmente ocultado o negro e inventado o índio, na obra *O demônio familiar*, ele talvez venha se

redimir, na medida em que Pedro, ainda que de forma equivocada, luta e conquista a imagem social que busca. Em *Sortilégio*, o caráter problemático de Emanuel e o alto preço pago por ignorar sua cultura e sua própria identidade demonstram a importância da valorização cultural para o negro e de modo geral para a comunidade negra, portanto temos o harmônico encontro entre a cultura e a literatura, mostrando que a interpenetração entre Estudos Culturais e literários é rica e vigorosa.

Na prática dos Estudos Culturais, as pessoas lutam, não para descobrir o significado do texto, mas para fazer com que ele signifique algo relacionado às suas expectativas, desejos, necessidades e experiências.

### 1.2.1 O negro na literatura brasileira

Nas palavras de Eduardo de Assis Duarte, em sua obra *Literatura e afro-descendência* (2007, p. 133):

.A conformação teórica da literatura “afro-brasileira” ou “afro-descendente” passa necessariamente pelo abalo da noção de uma identidade nacional una e coesa. E, também, pela descrença na infalibilidade dos critérios de consagração crítica presentes nos manuais que nos guiam pela história das letras aqui produzidas. A valorização e a conscientização do negro em relação a sua identidade, será o meio mais célere para conquista de uma imagem literária voltada a respeitabilidade social .

A consultoria educacional Kedere, voltada essencialmente ao negro, no texto *on line* “A trajetória do negro na literatura brasileira”, escrito por Luciana Cavalcanti, descreve que a presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade. Evidenciam-se

na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada. Tem-se desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro. A visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Assim dimensionada, a matéria negra, embora só ganhe presença mais significativa a partir do século XIX, surge na literatura brasileira desde o século XVII. Envolve, entretanto, procedimentos que, com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante.

Domício Proença Filho em seu artigo “Estudos avançados – A trajetória do negro na literatura brasileira”<sup>3</sup> (2004), declara que:

Ao assumir compromissadamente a literatura como espaço de afirmação consciente de singularização e de afirmação cultural, ao assumir-se como sujeito do discurso literário, o negro enfrenta novas e sutis armadilhas marginalizantes. Mesmo uma designação aparentemente valorizadora, como “literatura negra”, de presença tranquila na área dos estudos literários desde os anos 1970, corre o sério risco de fazer o jogo do preconceito velado. O sintagma admite, desde logo, duas acepções: Em sentido restrito, considera-se negra uma literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias de modos de realização, que por força de condições atávicas, sociais e históricas condicionadoras, caracteriza-se por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularidade cultural. *Lato sensu*, será negra a arte literária feita por quem seja, desde que centrada em dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros.

---

<sup>3</sup> Disponível em [www.scielo.br.php?pid=S0103...script](http://www.scielo.br.php?pid=S0103...script). Acesso 20 dez 2009.

A designação, tal como vem sendo utilizada no Brasil e em outros países da América, vincula-se ao significado restrito e emerge no bojo de uma situação histórica dada, configuradora da reivindicação pelos negros de determinados valores caracterizadores de uma identidade própria. Essa identidade e sua presença forjadora e aglutinadora da comunidade em que o grupo étnico se situa seriam elementos decisivos na luta pela eliminação das discriminações e pela conquista do lugar que lhes pertence de direito e que o grupo dominante insiste em negar, das mais variadas maneiras, ostensiva ou disfarçadamente. A luta é um procedimento que surge forte no âmbito da crise da modernidade, ligada à fragmentação social. O exercício da literatura associa-se, assim, também em sentido amplo, aos movimentos de afirmação do negro, a partir de uma tomada de consciência de sua situação social, seja no espaço dos povos da África, seja no domínio da afro diáspora e conduz, entre outros aspectos, à preocupação com a singularização cultural mencionada.

Há quem argumente que a literatura negra se situaria, livre de conotação preconceituosa, em plano similar à literatura nordestina, literatura gaúcha, etc., caracterizadoras de um direito à diferença. Tratam-se, no entanto, de adjetivos imersos em área semântica distinta, ligados que são os dois últimos ao âmbito geográfico. Além disso, o âmbito significativo da primeira expressão parece-me bastante marcado e semanticamente comprometido.

O negro brasileiro não pode ser tratado como o outro, que tanto trabalhou pela grandeza da nação, etc., e a quem se deve reconhecimento especial por isso, como não cabe agradecer aos brancos portugueses ou aos índios. Não deve tampouco ser tratado como o outro em nome de sua auto-

afirmação. Como os demais grupos étnicos, ele é parte da comunidade que constituiu e constitui o país. Se a luta em que se empenha se tornou e continua necessária, isto se deve, como é sabido, ao fato de ter se tornado alvo de tratamento social e historicamente discriminatório. Admitir o isolamento no espaço de uma especificidade identificadora é, na realidade brasileira, aceitar o jogo do preconceito. Outra deve ser a estratégia. Há que assumir a igualdade na co-participação da construção da nacionalidade. Há que reivindicar o direito à plenitude da cidadania. O negro precisa acima de tudo assumir sua identidade para que posicionado possa delinear sua participação neste processo de construção, não somente como participante, mas como um dos protagonistas desta história. E mais: diante da atitude engajada e de outros traços que a singularizam, alguns estudiosos propõem que se deva adotar critérios específicos para a avaliação produzida pelos escritores negros e mestiços de negro assumidos como tal, dada a natureza questionadora de sua produção e a pertinência da causa que defendem. Há mesmo quem proponha, a partir da perspectiva de uma releitura cultural, substituir, na apreciação, qualidade literária por oportunidade histórica.

Não soa como atitude válida. Tal proposta pode, de certa forma, converter-se em instrumento mantenedor de discriminação: equivaleria a considerar que a literatura produzida pelos negros é literatura negra e como tal deve ser tratada, em função dessa especificidade e das circunstâncias sócio-históricas em que é produzida, como se não tivesse nada a ver com a arte literária que se realiza no país, que é dimensionada à luz dos conceitos norteadores da teoria da literatura e que, mesmo em tempos pós-modernos,

seguem orientando os estudos da arte literária no Brasil e nos demais centros ocidentais.

Deve-se considerar nesses textos o centramento na causa do negro no Brasil, na luta por sua indiscutível afirmação cultural na realidade brasileira e, que eles se convertem, legitimamente, em revelação, denúncia, ruptura, produto cultural afirmativo, realizados por escritores que, mais do que quaisquer outros, têm condições de concretizá-lo. A produção literária tem o condão de mudar a realidade social e vice-versa é uma via de mão dupla. O resgate dos mitos, a proximidade cultural com a África, sem distorções nostálgicas, e com outros países em que existe discriminação, o tempo escravo repensado, as revoltas, a situação do negro e de seus descendentes na construção socioeconômica do país e sua marcada participação nos tempos heróicos da formação da nacionalidade, as contribuições lingüísticas colocadas em evidencia na língua portuguesa do Brasil, podem, entre outros traços, contribuir, através da transfiguração na literatura, para o melhor conhecimento e o redimensionamento da presença do negro na sociedade brasileira. São realidades e valores capazes de se opor vigorosamente aos estereótipos e preconceitos ainda vigentes no comportamento de muitos brasileiros. Se por força de características peculiares, a literatura feita por negros ou por descendentes assumidos de negros concretizar linguagens geradoras de cânones de uma nova poética, essa dimensão se inserirá necessariamente no processo da literatura brasileira e não no nicho discriminatório de uma literatura “negra” ou “marrom”.

É importantíssima a ocupação pelos negros e seus descendentes de espaços literários e de outros espaços igualmente culturais até então

timidamente frequentados. O caminho vem sendo percorrido. Alguns resultados, poucos, têm aflorado. Importa prosseguir na busca de uma plena e insofismável representatividade, até que se torne inteiramente dispensável a presença como marca de uma diferença redutora. Afinal, literatura não tem cor.

### 1.3 DIREITOS HUMANOS

Partindo do pressuposto de que todas as pessoas têm, independentemente de sua etnia, o direito humano e fundamental à literatura, e do fato inequívoco e incontroverso de ser a literatura um dos elementos integrantes dos bens protegidos pela Constituição Federal em seus artigos 215 e 216, como manifestação oral e escrita da cultura dos povos que formam a sociedade brasileira (SILVA, 2006: p. 1), o autor também reflete sobre a real respeitabilidade e aplicabilidade da norma no que tange à auto-representação sociocultural das etnias que concorrem para a formação da sociedade multicultural brasileira, caracterizando um rizoma da pós-modernidade, através da riqueza do entrelaçamento cultural.

Faz-se extremamente relevante esclarecer que o objetivo é demonstrar que a ausência do direito à literatura gera a inobservância do direito à literatura. A impossibilidade ou a dificuldade de acesso do cidadão negro à literatura, devido a todo um processo histórico equivocados, gerou como consequência personagens como Pedro, o negro infantilizado, o escravo demoníaco, serviçal e subalterno, sem direitos e sem caráter, e como Emanuel, aquele que, para ter acesso à literatura, precisou abrir mão de suas raízes.

Na leitura da peça *O demônio familiar*, o personagem Pedro não tem direitos, pelo simples fato de ter o autor retratado a realidade cotidiana da

camada culta e “consciente” da sociedade do século XIX. Procura-se demonstrar, neste trabalho, que o texto do autor, ao abordar o negro em 1857, apresenta as desigualdades sociais e raciais enraizadas de forma explícita no seio da sociedade brasileira daquela época. É como se nem mesmo a literatura conseguisse ignorar o enorme abismo de desigualdades que separava ou separa os brancos dos negros, enfim, homens de homens, desde o descobrimento do Brasil. Na peça, Pedro é um escravo de casa, tratado pelos seus donos como um empregado, porém, sem direitos. Pedro tinha, como principal direito, saber e aceitar que não tinha direitos e sim obrigações, devendo acima de tudo ter a consciência do dever de contentar-se com isso. Pedro representa o negro com estereótipo servil, porém astuto, malandro e pouco confiável. Na obra Alencar deixa a imagem de Pedro facetada, ora ele é leal, fiel, ora ardiloso, mentiroso, e em outros momentos, estrategista.

Em *Sortilégio*, pode-se notar também que os personagens são explorados, estigmatizados, subestimados e não têm direitos, chegando a ponto de ignorar sua própria cultura para se sentir respeitado, como é o caso de Emanuel. Emanuel, protagonista da peça, é um homem negro, herói, bom e mau, símbolo de uma raça, produto da realidade social. É julgado pelos deuses, não pelo crime profano em relação à Margarida, mas pelo crime sagrado cultural: o de envergonhar-se de sua raça, o de querer embranquecer. Por que, queria Emanuel embranquecer, senão pelo fato de que como negro, sem ter seus direitos respeitados, não conseguia ascender socialmente?

Os personagens negros revelam inevitavelmente aos olhos de seus criadores e leitores uma carga de complexidade e desigualdade que integram a essência de suas almas; alguns por serem brancos, outros negros, ou talvez

por serem simplesmente humanos, logo, qualquer escritor que possa olhar para os seus personagens com igualdade real, criando suas imagens com realidade e fidelidade, sem estigmas, por serem índios, negros, brancos ou amarelos, os criando simplesmente como personagens, logo falíveis como qualquer um de nós. Entretanto, quando são negros, é como se estigmatizá-los fosse prática comum.

## **2 ASPECTOS HISTÓRICOS DA NEGRITUDE**

Já em meados do século XIX, intelectuais, legisladores e cientistas mostraram-se preocupados com o perfil e a composição da sociedade brasileira e com os modelos e projetos possíveis para a construção do país. Apesar da resistência de alguns setores, o fim da escravidão era tido como inexorável. As negociações entre os interesses de diferentes setores fizeram a abolição ser fruto de um processo gradual. Uma lei de extinção do tráfico foi

assinada já em 1831, a partir de uma exigência inglesa. Porém, não chegou a ser aplicada, tendo surgido daí a expressão “para inglês ver”. O tráfico só seria abolido de maneira efetiva em 1851, com a lei Eusébio de Queirós. Em 1871, foi promulgada a Lei do Ventre Livre, e, apesar do caráter moderado desta, os fazendeiros perceberam que não nasceriam mais escravos no Brasil. A escravidão estava com os dias contados. O problema da integração do negro na sociedade brasileira apenas começava.

A tão famosa Lei Áurea assinada pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888 não significou a igualdade em termos de inclusão e cidadania para negros e ex-escravos, ainda que as diferenças não fossem registradas pela legislação, pelos códigos e regulamentos institucionais de maneira geral a partir dessa data. Para muitos negros, pardos e outros, o lugar social marcado inicialmente pela escravidão não seria modificado em pouco mais de um século e algumas gerações. Na ausência de qualquer programa de integração dessa população pobre e praticamente analfabeta, boa parte desse contingente de cidadãos e seus herdeiros permaneceu excluída dos bens materiais e culturais durante muitos anos.

Depois de 13 de maio de 1888, muitas famílias continuaram a oferecer mão-de-obra nas mesmas fazendas onde tinham sido escravas. Alguns indivíduos migraram para os grandes centros urbanos, em muitos casos reforçando o número de subempregados ou “desocupados”, segundo a terminologia da época e lotando os cortiços e favelas que se formavam nas cidades. Alguns outros adquiriram consciência da sua condição e associaram-se para denunciar a situação e defender seu lugar na sociedade, como no caso da Guarda Negra, espécie de milícia que procurava proteger a liberdade dos

negros, a imagem da princesa Isabel e da imprensa de identidade negra, que denunciava o problema e funcionava como um espaço de sociabilidade para essa população.

Posteriormente, já nos anos 30, a fundação da Frente Negra Brasileira (FNB) iria politizar a discussão, buscando um espaço para o negro na esfera política. Tudo isso indica que havia mais diversidade do que se acreditava na inserção do negro na sociedade brasileira da pós-abolição. O passado de escravidão iria marcar também o debate em torno da construção da nação e do Estado brasileiro.

Seria o Brasil um país de negros e mestiços? Será que isso combinaria com a noção de país civilizado de padrão europeu que se pretendia para a ex-América portuguesa? Essas eram questões sobre a identidade brasileira que intelectuais, médicos e cientistas sociais colocavam no final do século XIX e início do século XX. Todos eram cidadãos. O problema seria a pobreza, a vadiagem, a mendicância e a capoeiragem, contravenções punidas pelos artigos 391 a 404 do Código Penal de 1890. Para o direito brasileiro, não era desejável haver uma população desocupada, sem dinheiro e sem lar. Os indivíduos nesse estado, muitos dos quais negros e ex-escravos ou descendentes de escravos, poderiam ser enviados a diversas instituições, como às colônias correccionais ou mesmo ao Exército e à Marinha. Não foi o pensamento do darwinismo social que vigorou na concepção dessa legislação, mas com certeza estavam presentes as idéias de ordem e em grande parte a mentalidade higienista. Observa-se, além disso, que o estímulo dado pelo governo brasileiro à imigração de trabalhadores europeus no fim século XIX e

início do XX foi em grande parte justificado pela ideologia de branqueamento da população.

## 2.1 A CONSTITUIÇÃO LITERÁRIA DE 1891

O golpe desferido por Marechal Deodoro no Império, em novembro de 1889, foi apenas o desfecho de um processo de corrosão do regime monárquico brasileiro, que havia se agravado com a libertação dos escravos um ano antes. A Princesa Isabel, sucessora de D. Pedro II, imaginou que a Lei Áurea lhe traria grande popularidade, mas, passada a euforia inicial com a abolição, o país percebeu que não havia lugar para os negros fora da escravidão. Com o fim do trabalho escravo nas lavouras – trabalho que seria feito daí em diante pelos imigrantes – os libertos migraram para as cidades em busca de trabalho que não havia. Com a abolição, nasce não uma sociedade livre e integrada, mas o sub-emprego, os cortiços e o racismo camuflado.

Em sua obra *A Constituição de 1891* (2001, p.121), Aliomar Baleeiro a classifica como a "Constituição Literária", seja pelo estilo elegante e conciso que o texto recebeu de seu revisor, seja pelo fato de que em muitos de seus aspectos fundamentais, ela jamais sairia do papel. A verdade é que na Constituição de 1891, o negro não teve espaço.

Essa primeira Constituição Republicana fez do princípio de igualdade uma das bases dos direitos civis e políticos. Com a República ainda submetida à tradição autoritária e hierárquica das elites, o princípio constitucional da igualdade supostamente quis pôr fim às diferenciações quanto ao exercício de cidadania – tratando esta como sendo o gozo de direitos civis e políticos. O

projeto constitucional foi baseado nas constituições norte-americana e argentina, ainda com algo da Suíça, “retocado” por Rui Barbosa.

Com as votações concluídas em apenas três meses, promulgada em 24 de fevereiro de 1891, o texto resultou em 91 artigos e oito disposições transitórias, consagrando o modelo que acompanharia, de um modo ou de outro, todas as constituições do liberalismo (CERQUEIRA, 2001). A “Declaração de Direitos” trouxe inovações. Abrigada nos arts. 72 a 78, apresentou o princípio da igualdade perante a lei, sob a fórmula: “Todos são iguais perante a lei”, não se admitindo privilégio de nascimento, desconhecendo foros de nobreza e extinguindo as ordens honoríficas existentes até então, todas as suas prerrogativas e regalias.

A igualdade perante a lei, a liberdade de opinião e de prática religiosa e o caráter federativo assumem as principais inovações do texto constitucional, exatamente como no modelo americano, numa “cópia” da chamada “democracia norte-americana”.

Enganam-se algumas pessoas, portanto, quando querem afirmar que o Estatuto da Igualdade Racial e a Política de Cotas do Brasil querem copiar a realidade estadunidense, porque de lá vem, por suas declarações de direitos, a noção formalista e liberal da igualdade que nega, a priori, as especificidades dos sujeitos políticos.

Da mesma forma que a democracia estadunidense não significava, “de modo algum, o nivelamento socioeconômico da sociedade norte-americana” e a igualdade perante a lei exercia de fato a função de garantia da livre concorrência, fortalecendo os proprietários rurais, comerciantes e profissionais liberais (COMPARATO, 2001), o novo modelo político, adotado no Brasil em

fins do século XIX, resultou da percepção de desigualdades entre grupos sociais das várias regiões brasileiras.

Tratou-se de “uma reivindicação basicamente de elites proprietárias, uma democracia ‘pelo alto’, à qual aderiam certos segmentos urbanos”, na tentativa de possibilitar um espaço de participação. A grande massa não integrava ou participava desse movimento político, tanto que o Manifesto Republicano de 1870 não mencionava “sequer uma medida ou referência com fins de extinguir a escravidão. Portanto, uma *res publica* que, já no nascedouro, era *res privata*” (CITTADINO e SILVEIRA, 2003, p. 59).

A igualdade perante a lei, em sua origem, nada diz sobre erradicar as grandes desigualdades desenvolvidas na formação nacional brasileira: desigualdades raciais, de gênero e de classe social. Estabelecer tal princípio como “fundamento da República” em um pedaço de papel é dotá-lo de um significado meramente formal.

Durante décadas, o princípio da igualdade foi utilizado, por sua caracterização formalista, para negar ações do Estado contra as desigualdades de oportunidades, de exercício e gozo de cidadania por meio dos direitos econômicos, sociais e culturais, com o uso amplo da meritocracia pelos segmentos sociais privilegiados. Como disse Marcello Cerqueira (1993, p. 13), “A igualdade perante a lei não terá como corolário necessário a igualdade social. Ao contrário, a igualdade jurídica só terá sentido enquanto os homens apareçam como desiguais em todas as outras dimensões”.

O reconhecimento desse fato reforça a compreensão de que o princípio da igualdade assume hoje um significado complexo para a sua adoção real pelos “fundamentos republicanos”. Um significado que contemple o princípio de

igualdade na lei, perante a lei e em suas dimensões formais e materiais, porque assim não pressupõe a homogeneidade dos sujeitos de direito nem se escamoteia o princípio da diversidade e especificidades sociopolíticas e culturais do povo brasileiro.

O estudo exaustivo de doutrinadores(as) do Direito sobre a noção e o pressuposto do princípio constitucional da igualdade fez com que fosse adotada a atual concepção jurídica deste não apenas como de Estado de Direito, mas também de Estado Social. Ou seja, não é possível ponderarmos sequer sobre Estado de Direito, sem que tenhamos um Estado Social. Um dos mais conceituados constitucionalistas, o português José Joaquim Canotilho (1993, p. 565-6), nos ensina que

Esta igualdade conexiona-se, por um lado, com uma política de 'justiça social' e com a concretização das imposições constitucionais tendentes à efectivação dos direitos económicos, sociais e culturais [...]. Por outro, ela é inerente à própria ideia de igual dignidade social e de igual dignidade da pessoa humana [...] deste modo, funciona não apenas com fundamento antropológico-axiológico contra discriminações [...], mas também como princípio jurídico-constitucional impositivo de compensação de desigualdade de oportunidades e como princípio sancionador da violação da igualdade por comportamentos omissivos.

Com essa concepção mais avançada, presente nas convenções internacionais que tratam da defesa e promoção dos Direitos Humanos, a igualdade deixa de ser meramente formal para ser apropriada por movimentos sociais na defesa dos Direitos Humanos Económicos, Sociais e Culturais (DHESC's). E adquire o conteúdo material que a reconhece como princípio de Estado impositivo de reparação aos segmentos historicamente discriminados.

É exatamente essa concepção do princípio de igualdade que embasa, política, social, antropológica e juridicamente, o Estatuto da Igualdade Racial.

## 2.2 A CONSTITUIÇÃO DE 1934

A Constituição Federal de 1934 mantém a igualdade perante a lei, mas traz um novo elemento, dizendo que não haveria distinções por motivo de nascimento, sexo, raça, profissões próprias ou dos pais, classe social, riqueza, crenças religiosas ou ideias políticas, ou seja, assume que existem questões tradicionalmente ensejadoras de desigualdade e as recria, pelo menos em tese.

Entretanto, a oportuna menção inovadora foi excluída da Constituição seguinte, a de 1937. Na vigência desta, destaca-se a Consolidação das Leis do Trabalho, a qual tornou defesa a diferenciação nos rendimentos com base no sexo, nacionalidade ou idade. Na prática, nossos dias revelam a insuficiência da previsão.

A Constituição de 1934 não trouxe aos negros conquistas específicas, mas foi um referencial para as mulheres de modo geral, pois, em 1932, Getúlio Vargas concedeu por Decreto o direito de voto às mulheres, não sem muito empenho e discussão esta concessão foi legitimada na Constituição de 1934. O voto da mulher era facultativo, tendo tornado-se obrigatório apenas na Constituição de 1946. De acordo com a Constituição de 1934 poderiam votar funcionárias públicas, mulheres casadas e viúvas fossem brancas ou negras. Em Santa Catarina não se observa significativa movimentação pró-voto feminino, mas, justamente nesse Estado, elege-se como Deputada Estadual uma mulher negra (1934). Trata-se da Professora Antonieta de Barros.

Personagem ímpar na história por ter representado, ainda que não intencionalmente, a quebra de estereótipos ligados à etnia, classe social e gênero.

A Constituição de 1934 refletiu um avanço do negro no cenário político, ainda que timidamente, mas, jamais poderíamos ignorar a característica mais marcante da citada Carta, que foi o voto feminino, no caso específico o voto da mulher negra.

### 2.3 A CONSTITUIÇÃO DE 1946

A Constituição de 1946 reafirmou o princípio da igualdade e proibiu a propaganda de preconceitos de raça ou classe. Vejamos o que diz o Ministro do Supremo Tribunal do Trabalho, Carlos Alberto Reis de Paula, a este respeito:

Introduziu-se assim, no cenário jurídico, por uma via indireta, a lei do silêncio, inviabilizando-se, de uma forma mais clara, mais incisiva, mais perceptível, o trato do preconceito. (Seminário *Discriminação e sistema legal brasileiro, promovido pelo Supremo Tribunal do Trabalho*, Palestra: “Ótica constitucional – a igualdade e as ações afirmativas”, 20/11/2002)

Passados dois anos da promulgação desta Carta, nasce a Declaração Universal dos Direitos do Homem, proclamando que

todo homem tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidas nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, opinião pública ou de qualquer natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento ou qualquer outra condição.

(Declaração Universal dos Direitos do Homem, art.2º, Paris, 10 de dezembro 1948)

Com isso, o Brasil, seguindo a comunidade internacional, se atém para a necessidade de se observar o princípio da realidade. Pois, não era mais possível nos isolarmos da realidade e ignorarmos as mudanças, logo tivemos que nos curvar diante dela.

Sob a vigência da Carta em comento, vale mencionar o surgimento da primeira lei penal sobre a discriminação no Brasil. Lei n.1390 de 03 de julho de 1951, graças a Gilberto Freire e Afonso Arinos, tendo este criticado na *Folha de São Paulo*, de 08 de junho de 1980: "A lei funciona, vamos dizer, à brasileira, através de uma conotação mais do tipo sociológico do que a rigor jurídico".

#### 2.4 AS MUDANÇAS CONQUISTADAS PELO MOVIMENTO NEGRO E A CONSTITUIÇÃO DE 1988

Movimento Negro (ou MN) é o nome genérico dado ao conjunto dos diversos movimentos sociais afro-brasileiros, particularmente aos surgidos a partir da redemocratização pós-II Guerra Mundial, no Rio de Janeiro e São Paulo.

Movimentos sociais expressivos envolvendo grupos negros perpassam toda a História do Brasil. Contudo, até a Abolição da Escravatura em 1888, esses movimentos eram quase sempre clandestinos e de caráter radical, posto que seu principal objetivo era a libertação dos negros cativos. Visto que os escravos eram tratados como propriedade privada, as fugas e as insurreições, além de causarem prejuízos econômicos, ameaçavam a ordem vigente e

tornavam-se objeto de violenta repressão, não somente por parte das classe senhoriais, mas do próprio Estado e seus agentes.

Embora, como assinala Clóvis Moura (1989, p. 23), a quilombagem tenha por centro organizacional o **quilombo**, para onde iam os escravos fugidos (e onde buscavam refúgio toda sorte de excluídos e marginalizados da sociedade da época), ela englobava "outras formas de protesto individuais ou coletivas", como as insurreições (cujo marco é a de 1835, em Salvador) e o bandoleirismo, forma de guerrilha na qual grupos de escravos fugidos se organizavam para atacar povoados e viajantes nas estradas.

Na acepção de Moura (1989, p. 22), como movimento emancipacionista a quilombagem "antecede em muito, o movimento liberal abolicionista" (romantizado em obras de ficção como *Sinhá Moça*, por exemplo) e que, enquanto proposta política, somente começou a se difundir após 1880, quando o escravismo já entrara em crise. Contudo, pela ausência de mediadores entre os escravos rebeldes e a classe senhorial, a problemática da quilombagem só podia ser solucionada através da violência e não do diálogo. Neste aspecto, e embora tenham existido exceções (a "República de Palmares" durou quase um século), a maioria dos movimentos quilombolas não dispunha de meios para resistir longo tempo ao aparelho repressor do Estado.

#### 2.4.1 Das inconfidências ao isabelismo

Enquanto na Inconfidência Mineira, movimento separatista sem base popular, os negros estiveram praticamente ausentes, foi oposta a situação na assim chamada Inconfidência Baiana ou Revolta dos Alfaiates, de 1798. Os objetivos dos rebelados baianos eram, conforme indica Moura (1989, p. 43),

"muito mais radicais, e a proposta de libertação dos escravos estava no primeiro plano das suas cogitações". Entre seus dirigentes e participantes, contavam-se "negros forros, negros escravos, pardos escravos, pardos forros, artesãos, alfaiates, enfim componentes dos estratos mais oprimidos, e/ou discriminados na sociedade colonial da Bahia da época" (MOURA, 1989, p. 43).

Após a Abolição da Escravatura, certa parcela dos grupos negros engajou-se na defesa do isabelismo, espécie de culto à Princesa Isabel que era por eles intitulada "Redentora", como se a abolição houvesse sido um "ato de bondade pessoal" da regente (MOURA, 1989, p. 63). Um dos mais fervorosos adeptos deste pensamento foi José do Patrocínio, que procurou mobilizar ex-escravos para a defesa da monarquia, ameaçada pelo crescimento dos grupos que pretendiam implantar a república no Brasil. Este movimento culminou na constituição da Guarda Negra, espécie de "tropa de choque" composta por "capoeiras e marginais" (MOURA, 1989, p. 63), cuja principal finalidade era dissolver comícios republicanos pelo uso da força. Todavia, com a derrocada do Império e a Proclamação da República, José do Patrocínio bandeou-se para o lado vencedor e a Guarda Negra foi dissolvida.

#### 2.4.2 Da revolta à resistência pacífica

Com o fim do Império, os grupos negros se incorporaram a diversos movimentos populares, particularmente de base messiânica, como o de Canudos e o do beato Lourenço. Tiveram ainda participação destacada na "Revolta da Chibata" em 1910, capitaneada pelo marinheiro João Cândido. Através da revolta da Armada, Cândido conseguiu fazer com que a Marinha de

Guerra do Brasil deixasse de aplicar a pena de açoite aos marujos (negros, em sua maioria). Apesar da vitória e de uma promessa de anistia, a liderança do movimento foi praticamente exterminada um ano depois, e o próprio João Cândido, embora tenha sobrevivido ao expurgo, acabou seus dias esquecido e na miséria.

A Revolta da Chibata foi praticamente o último ato de rebelião negra organizada – e armada – ocorrido no Brasil. Daí para frente, os grupos negros passaram a buscar formas alternativas de resistência, "especialmente em grupos de lazer, culturais ou esportivos" (MOURA, 1989, p. 66). Esta forma de resistência pacífica já existia durante o período de escravidão, embora não fosse, conforme descrito acima, o único instrumento de contestação existente.

Nas palavras de Moura:

[...] durante a escravidão o negro transformou não apenas a sua religião, mas todos os padrões das suas culturas em uma cultura de resistência social. Essa cultura de resistência, que parece se amalgamar no seio da cultura dominante, no entanto, desempenhou durante a escravidão (como desempenha até hoje) um papel de resistência social que muitas vezes escapa aos seus próprios agentes, uma função de resguardo contra a cultura dos opressores. (MOURA, 1989, p. 34,35)

Como tais práticas não ocorrem num vácuo social, Moura (1989, p. 38) alerta para o fato delas não mais conservarem sua pureza original, pois "sofrem a influência *aculturativa* (isto é, *branqueadora*) do aparelho ideológico dominante. É uma luta ideológico-cultural que se trava em todos os níveis, ainda diante dos nossos olhos". Ele exemplifica citando as escolas de samba do Rio de Janeiro, que, de manifestações populares espontâneas nas primeiras

décadas do século XX, converteram-se num negócio altamente lucrativo para seus dirigentes, contando com a proteção oficial do Estado.

Tendo como principais centros de mobilização as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, os movimentos sociais afro-brasileiros começam a trilhar novos caminhos a partir de meados dos anos 1910, numa tentativa de lutar pela cidadania recém-adquirida e evoluir para organizações de âmbito nacional. A primeira grande manifestação neste sentido é o surgimento da imprensa negra paulista, cujo primeiro jornal, *O Menelick*, começa a circular em 1915. Seguem-lhe *A Rua* (1916), *O Alfinete* (1918), *A Liberdade* (1919), *A Sentinela* (1920), *O Getulino* (1924) e o *Clarim d' Alvorada* (1924). Esta onda perdura até 1963, quando foi fechado o *Correio d'Ébano*. Esses jornais possuíam como característica principal, o fato de não se envolverem na cobertura dos grandes acontecimentos nacionais, os quais, cautelosamente, evitavam. Conforme assinala Moura (1989, p. 71), tratava-se de "uma imprensa altamente setORIZADA nas suas informações e dirigida a um público específico".

É também graças a esse caldo de cultura ideológico propiciado pela imprensa negra paulistana, que se desenvolve, nos anos 1930, o movimento afro-brasileiro de caráter nacional, a Frente Negra Brasileira (FNB). Fundada em 16 de Setembro de 1931, graças a uma forte organização centralizada na figura de um "Grande Conselho" de 20 membros, presidida por um "Chefe" (o que lhe valeu a acusação de movimento fascista), e contando com milhares de associados e simpatizantes, a FNB teve uma atuação destacada na luta contra a discriminação racial, tendo sido, por exemplo, responsável pela inclusão de negros na Força Pública de São Paulo. Depois dos êxitos obtidos, a FNB

resolveu constituir-se como partido político, e nesse sentido, deu entrada na Justiça Eleitoral em 1936.

Todavia, a vida da FNB enquanto partido foi curta. Em 1937, com a decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, todos os partidos políticos – inclusive a Frente Negra – foram declarados ilegais e dissolvidos. A partir daí e praticamente até a Redemocratização, em 1945, os movimentos sociais negros tiveram de recuar para suas formas tradicionais de resistência cultural. A única possível exceção neste período (mas que se insere no contexto de resistência cultural), deve-se à ação de Abdias do Nascimento, que em 1944 no Rio de Janeiro, fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN). Nascimento foi o responsável por expressiva produção teatral onde buscava dinamizar "a consciência da *negritude* brasileira" (MOURA, 1989, p. 75) e combater a discriminação racial. Conforme expressou o próprio Nascimento, segundo Moura:

Nascimento também editou um jornal, denominado "Quilombo", no qual o pensamento do grupo e a proposta do TEN se apresentavam à opinião pública. Fundando o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social. De início havia a necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados. Depois de liquidada legalmente a escravidão, a herança cultural é que ofereceria a contraprova do racismo, negador da identidade espiritual da raça negra, de sua cultura de milênios. O próprio negro havia perdido a noção de seu passado. (MOURA, 1989, p. 75)

Em 1907, na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, um grupo de intelectuais negros se une para fundar o jornal *A Alvorada*. Fundado 19 anos

depois da abolição da escravatura no Brasil. *A Alvorada* pretende, desde seu primeiro número, ser uma tribuna de defesa dos operários e dos negros de Pelotas. "Segundo seus fundadores o jornal obedecia a um "programa" estabelecido por eles, que se propunham lutar contra a discriminação racial e se posicionarem em defesa do operariado pelotense", explica o historiador José Antônio dos Santos, autor do livro *Raiou a alvorada: intelectuais negros e imprensa, Pelotas (1907-1957)*", lançado em dezembro de 2003. No início do século XX, Pelotas, era uma cidade em pleno processo de industrialização e que tinha nos descendentes dos escravos sua principal mão-de-obra. Entre os redatores do *A Alvorada* um dos que mais se destacou foi Rodolpho Xavier.

A partir da década de 1950, os movimentos sociais negros iniciam um lento ciclo de rearticulação, cujo marco é a fundação da Associação Cultural do Negro (ACN) em São Paulo, em dezembro de 1954. Surgida como um movimento de reivindicação ideológica, a ACN não se descuidou da assistência aos membros, montando departamentos de Cultura, Esporte, Estudantil, Feminino e até mesmo uma Comissão de Recreação. Após um período de expansão, entrou em decadência e passou algum tempo inativa. Ressurgiu em 13 de maio de 1977, "com objetivos mais assistenciais e filantrópicos" (MOURA, 1989, p. 77), que incluíram a criação de uma escola e cursos de alfabetização e madureza gratuitos. Todavia, a ACN havia perdido, segundo Moura, "o seu *ethos* inicial" (1989, p. 78) e teve de encerrar suas atividades pouco depois.

Pouco antes desse momento, em 1975, é fundado no Rio de Janeiro o Instituto de Pesquisa e Cultura Negra (IPCN), organização de relevância no quadro do movimento social negro e cuja manutenção devia-se à contribuição

de centenas de sócios. Uma das poucas entidades do gênero a ter sede própria, passou a enfrentar problemas financeiros no fim dos anos 1980, tendo de fechar as portas subseqüentemente.

A partir dos anos 1960, a ditadura militar brasileira inviabilizou todas as manifestações de cunho racial. Os militares transformaram o mito da "democracia racial" em peça-chave da sua propaganda oficial, e tacharam os militantes (e mesmo artistas) que insistiam em levantar o tema da discriminação como "impatrióticos", "racistas" e "imitadores baratos" dos ativistas estadunidenses que lutavam pelos direitos civis. Todavia, como ainda assinala Michael George Hanchard (2001, p.19), não houve nenhum movimento social afro-brasileiro comparável ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos dos anos 1960. O movimento negro, enquanto proposta política, só ressurgiria realmente em 7 de julho de 1978, quando um ato público organizado em São Paulo contra a discriminação sofrida por quatro jovens negros no Clube de Regatas Tietê, deu origem ao Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU). A data, posteriormente, ficaria conhecida como o Dia Nacional de Luta Contra o Racismo.

A constituição do MNU, como foro privilegiado de debates sobre a discriminação racial, refletiu-se na atitude do Estado em relação ao tema, culminando com a criação em 1984 do primeiro órgão público voltado para o apoio dos movimentos sociais afro-brasileiros: o Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, no governo Franco Montoro. Foi ainda de Montoro a iniciativa de indicar um representante dos negros para a chamada Comissão Arinos, que criminalizou a discriminação racial na Constituição brasileira de 1988.

Os anos pós-Constituição de 1988 registraram avanços nas lutas institucionais dos movimentos afro-brasileiros contra o racismo e mesmo numa maior aceitação por parte da sociedade, da discussão dessa temática. Embora esta nova atitude tenha significado uma maior participação da militância negra na política brasileira, nem sempre os partidos de esquerda, como se poderia imaginar, foram os responsáveis pelos avanços mais notáveis na luta antidiscriminação. Na verdade, impregnada de uma ideologia eurocêntrica reducionista, que tinha como parâmetro um determinismo economicista, a esquerda brasileira historicamente minimizou a questão das relações sociais, inserindo-as no âmbito do conflito Capital x Trabalho. O Partido dos Trabalhadores, por exemplo, apenas em 1995 criou um espaço para a discussão da luta racial, a Secretaria Nacional de Combate ao Racismo do PT.

A questão racial também entrou para a pauta de discussão das centrais sindicais a partir da década de 1990. O V Congresso Nacional da Central Única dos Trabalhadores (CUT) reconheceu a importância da temática racial para a organização dos trabalhadores. A Central Geral dos Trabalhadores (CGT) foi responsável pela organização de um Seminário Nacional de Sindicalistas Anti-Racistas (SNSA) em 1990, no Rio de Janeiro, o qual resultou numa Comissão Nacional Contra a Discriminação Racial, e a Força Sindical (FS) reestruturou a sua Secretaria Nacional de Desenvolvimento da Igualdade Racial. As centrais citadas uniram-se ainda para a constituição do Instituto Sindical Interamericano Pela Igualdade Social (INSPIR), que incluiu ainda as organizações internacionais AFL-CIO e ORIT. De fato, na legislatura federal do período 1999-2003, dos 513 deputados, segundo o deputado Saulo Pedrosa (PSDB-BA),

apenas 11 se declaravam afro-brasileiros e concordaram em participar de uma Frente Parlamentar Negra, de caráter informal.

Afonso Romano Sant'ana (1998, p. 17), embora também reconheça a importância dos movimentos sociais na discussão da temática do preconceito racial, aponta um paradoxo que permeia a militância: seu afastamento dos grupos de excluídos que teoricamente representaria.

## 2.5 O NEGRO NO CONTEXTO HISTÓRICO DO ROMANTISMO

No século XIX, presentifica-se a visão estereotipada, que vai prevalecer até a atualidade, com alguma variação. Tomada como ponto de partida a caracterização proposta por David Brookshaw, em seu livro *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), embora com algumas ressalvas a outras colocações suas nessa mesma obra, passo a destacar os estereótipos que considero mais evidentes.

A prevalência da visão estereotipada permanece dominante, aliás, na literatura brasileira contemporânea, pelo menos até os anos de 1960, quando começam a surgir, paralelamente, textos comprometidos com a real dimensão da etnia.

A perpetuação dessa mentalidade fazia-se necessária aos empreendimentos governamentais e de particulares os quais dependiam, basicamente, de um tipo de colonização e de uma economia fundamentadas no regime servil e dele dependentes. A literatura nacional, apenas na segunda metade do século XIX, ocupou-se com mais frequência dos escravos, criando personagens e apresentando a raça explorada. Entretanto ao falarem do negro, falavam mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando, sobre o negro,

noções arraigadas reveladoras do racismo há séculos latentes no pensamento ocidental, reforçado pela visão cientificista das raças humanas da segunda metade do século XIX. Já a peça *Sortilégio* trás como personagem central, Emanuel e, através de uma fábula moral, cria uma metáfora da situação do negro da época no Brasil. Emanuel despreza sua própria cultura e sua religião por desejo de ascensão social, embora só consiga sentir-se livre quando resgata sua essência como homem negro. A peça apresenta o limite entre a realidade e a lenda, a vida e o culto.

Diante desse contexto, o nosso foco se volta à realidade triste e massacrante do desrespeito aos direitos humanos do negro no Brasil, desrespeito esse que se dá em decorrência de um processo histórico absolutamente equivocado, que transcende à realidade e atinge a literatura a ponto de contaminá-la, gerando o empobrecimento inevitável dos personagens negros, que não irradiam a riqueza da raça negra em todos os seus aspectos.

Fica o questionamento, a literatura nacional conseguirá se desvencilhar dos estereótipos desgastados ao qual limitou e submeteu os personagens negros durante mais de um século, para criá-los com a liberdade e isenção que só a arte concede ao homem? O presente trabalho é apenas um primeiro passo que busca, sem nenhuma pretensão incontestada, abrir margem à discussão sobre a forma através da qual a literatura trata os direitos humanos dos personagens que integram as minorias. Portanto, através de uma apreciação reflexiva, busca-se saber se a literatura ao contextualizar personagens imaginários negros, como no caso das peças mencionadas, não acaba refletindo a desigualdade social e o preconceito ainda preso no seio hipócrita de nossa sociedade. Ora, afinal Pedro era simplesmente o Demônio,

já Emanuel, um homem que despreza sua origem, sendo detentor de um caráter duvidoso. Portanto, valiosa ponderação podemos fazer ao analisarmos o discurso do personagem Bento, do professor José Endoença Martins em sua obra *A cor errada de Shakespeare*:

Olha, frei, sou excelente em Literatura Inglesa, mas ninguém me chama de Shakespeare. Sou bom poeta também, mas você nunca me disse que era Cruz e Souza. Por que, por que não posso ser Shakespeare, Cruz e Souza, ou outro escritor qualquer? Por que um rapaz negro tem que ser somente Pelé? (MARTINS, 2006, p. 264)

O personagem negro ainda não se livrou das amarras do preconceito e as palavras usadas pelo personagem demonstram, com grande clareza, a dificuldade na superação das barreiras existentes.

## 2.6 IMAGEM SOCIAL DO NEGRO NA LITERATURA

A figura do negro na Literatura Brasileira anterior a 1850, antes da abolição do tráfico de escravos, praticamente inexistente. Segundo Brookshaw (1983), isso é surpreendente, se for considerado o papel diário desempenhado pelos escravos em muitas atividades nessa época. Esse silenciamento pode ser explicado, por um lado, sob a ótica de que o escritor brasileiro não considerava o escravo como ser humano e por outro, é possível que a maior parte dos escritores tenha surgido em função dos senhores de escravos, ou dependeu do amparo das instituições escravocratas. Ou seja, estava do lado dos opressores e não poderia dar atenção aos oprimidos.

A abolição do tráfico, ocorrida em 1850, forçou os escritores brasileiros a voltarem sua atenção aos escravos, em particular à maneira como eram nesse

período. Nos textos literários desse período os escravos eram descritos com desgosto, piedade e de forma desumana. Nesse sentido, em 1856 surge o primeiro romance abordando a temática do escravo, intitulado *O Comendador*, obra escrita por Pinheiro Guimarães.

É importante destacar que no período romântico (1836-1881), o projeto político dos escritores brasileiros estava voltado para a construção da identidade nacional. E o espírito nacionalista, de independência, de liberdade, passou a ser representado pelos literários na imagem do índio. No final da fase indianista, dentro da tendência romântica, aparece o negro, mas para contracenar com o índio. Porém, se o índio por natureza era corajoso e profundamente orgulhoso de sua independência, o negro era de índole escrava, humilde e resignado, como aparece no romance *Til* (1872), de José Alencar.

Com o início do movimento abolicionista surge a primeira heroína escrava e possivelmente a última mulata excepcional, descrita positivamente na obra *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1825-1884), em 1875. Embora a personagem fosse mulata, foi descrita com características brancas, o que mostra a dificuldade dos escritores brancos em verem positivamente as personagens negras.

Castro Alves (1847-1871) foi o escritor mais ilustre da causa escrava no Brasil, mas também representou o negro de forma tão sinistra quanto outros romancistas de sua época. Segundo Brookshaw (1983), Castro Alves ainda via os negros como a raça maldita, os descendentes de Caim que tinham sido expulsos do paraíso para areias ardentes da África; reproduziu o mito europeu

que considerava a África um continente desafortunado e abandonado pela civilização.

Mesmos os escritores interessados no problema da escravidão, os chamados abolicionistas, como Bernardo Guimarães e Fagundes Varela, foram vítimas de todos os preconceitos e intolerâncias que rodeavam a questão da raça e da cor: o negro era retratado ou com escravo imoral, demônio, ou resignado e fiel. E de uma fealdade indescritível.

A fase naturalista/realista (1881-1883) da literatura brasileira é inaugurada com o romance *O mulato* (1881) de Aluísio de Azevedo, em que o negro é pela primeira vez o personagem principal. A obra denuncia o preconceito de raça e a estreiteza do horizonte que dominam o meio provinciano e que impedem o protagonista Raimundo, um rapaz negro, casar com uma moça branca da sociedade local. O rapaz termina assassinado e a moça casa-se com um português. Para desnudar o preconceito, o autor descreve o rapaz como um mulato fino, educado bacharel em direito pela Universidade de Coimbra, procurando demonstrar que mesmo com todo prestígio social, intelectual, o negro continua sendo alvo de discriminação.

Nessa fase, a presença de personagens negras foi abundante na ficção brasileira, mas a maioria dos escritores continuou a reforçar a imagem dos negros com estereótipos claramente racistas e com exagerado tom sensual. Em termos gerais, a imagem do negro era representada pela díade: imoral e demônio. Simultaneamente, nesse período o negro é retratado por exageradas descrições de feiúra e bestialidade, como no romance de José do Patrocínio *Motta Coqueiro* (1877).

Os principais romances e escritores abolicionistas foram: *Bom Crioulo* (1885), de Adolfo Caminha; *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro; *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. A mensagem de todos esses romances é que a companhia de negros não é saudável porque eles não controlam seus instintos animais, não têm moral e podem destruir a de quem tem, no caso, a moral dos brancos.

A literatura pós-escravidão foi fortemente influenciada por duas correntes de pensamento em vigência na sociedade intelectual brasileira, ambas transplantadas da Europa: o Darwinismo Social e o Positivismo, de August Comte.

A primeira corrente teórica postula a existência de raças superiores e inferiores, sendo superiores as raças brancas (europeias) e inferiores as escuras (latino americanas). O Brasil se insere no segundo caso.

Os darwinistas defendem a tese de que a questão da raça é primordial para o desenvolvimento de um país. Dessa forma, sendo o Brasil formado majoritariamente por índios, negros e mestiços, considerados inferiores, tanto cultural como biologicamente, não teria boas perspectivas de desenvolvimento. Existiria apenas uma saída para o progresso do Brasil: o branqueamento através da miscigenação com as “raças mais desenvolvidas” (os brancos europeus), até extinguir a “raça negra inferior”. No Brasil, os maiores representantes desse pensamento foram Oliveira Vianna e Nina Rodrigues.

Os escritores partidários do Positivismo estavam mais propensos a explicar a inferioridade dos negros através da ênfase das diferentes qualidades que eles viam como características das raças. Por exemplo, a raça negra era

afetiva; o ameríndio, ativo. Ou seja, os negros tinham seus defeitos, mas também tinham qualidades e eram possíveis de serem melhorados.

Uma parte dos escritores negros foi atraída pela corrente positivista, entre eles Lima Barreto e Manoel Querino. Ambos procuravam exaltar nos seus romances as qualidades dos negros, como capacidade para o trabalho pesado, fidelidade ao patrão e afetividade.

Já os autores da burguesia nascente, pertencentes à elite intelectual brasileira, centralizados na academia de Letras fundada em 1890, eram partidários das teorias darwinistas. Dentre eles, podem ser citados Machado de Assis, que curiosamente era mulato, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Graça Aranha, cujo romance *Canaã* (1901) foi claro no incentivo à imigração europeia, a fim de que o Brasil pudesse "embranquecer" e, finalmente crescer.

Na fase literária modernista (a partir de 1922), o questionamento radical das bases culturais do país promove uma ampla valorização das raízes mais autênticas da cultura brasileira. Oswald de Andrade lança o movimento da antropofagia cujo lema era: os selvagens brasileiros podem e devem devorar os valores europeus. Com Jorge Amado, por exemplo, o negro passou a ocupar um lugar na literatura brasileira, sob afirmação positiva e apaixonada. Porém, a sensualidade da mulher mulata continua exacerbada, de modo a reforçar o estereótipo da mulher negra enquanto exagerada nas práticas sensuais e sexuais.

Monteiro Lobato foi o precursor do modernismo no Brasil, na temática do negro. No entanto, foi o autor que mais declaradamente atacou os negros de forma cortante e preconceituosa: considerava-os ora como animais selvagens, ora como resignados. No conto "Bocatorta", especificamente, o personagem

negro era tão feio que a filha do fazendeiro morreu só de pôr o olho nele (BROOKSHAW, 1983, p. 107). Por outro lado, o autor criou personagens negros marcantes nas histórias infantis do *Sítio do picapau amarelo*, cujo primeiro livro foi publicado em 1920. Nessa coletânea de histórias, Lobato cria personagens como tia Nastácia, agregada à família de Sinhá Benta e tio Barnabé: dois negros que participam ativamente do enredo e colaboram, de certa forma, para derrubar o estereótipo negativo do negro.

Em resumo, a presença do negro na literatura brasileira, ao longo da história, foi marcada ou pelo silêncio, como no período anterior à abolição, ou pela afirmação de sua inferioridade, tanto biológica como cultural, a qual, dependendo do autor, varia de grau. No modernismo, o negro era visto como uma preocupação, devido ao entrave que ele representaria à instituição de uma “nação brasileira civilizada”.

## 2.7 A PRESENÇA DA NEGRITUDE NAS PEÇAS

O Brasil é um país que conviveu com quatro séculos de sistema escravista durante a diáspora africana. Entre os séculos XVI e XIX, 40% dos quase 10 milhões de africanos transportados para as Américas desembarcaram em portos brasileiros. Segundo a professora Maria Luísa dos Anjos (1999, p. 29), “estes vieram, primeiro, para as regiões açucareiras de Pernambuco e da Bahia, mas também foram para o Maranhão e para o Pará”. Posteriormente, com a proibição efetiva do tráfico de escravos em 1850, por meio da Lei Eusébio de Queirós, houve uma comercialização dentro do país entre as décadas de 50 e 60 do século XIX, que se processava do Nordeste para o Sudeste, ocorrendo então, uma majoração do preço dos escravos e

concentração social de propriedade dos escravos, conforme dados da revista “Nossa História” (2006, n. 19, p.181). Assim, os números acima mencionados comprovam que temos uma população significativa de matriz africana, porém o reconhecimento do passado histórico, de construtores de uma pátria lhe é negado. Dentro desse quadro, de acordo com Cavalleiro (2006, p. 181), o Brasil coloca-se como o segundo maior país de população afro-descendente do mundo atrás apenas da Nigéria.

Além disso, esses números criaram um quadro de grande desigualdade entre os grupos étnico-raciais de descendência africana e descendência europeia. Com a abolição da escravatura, os povos escravizados ficaram numa posição marginalizada perante uma sociedade preconceituosa. Eram livres, porém, sem instrução intelectual, sem emprego, moradia e respeito como cidadãos. De acordo com Anjos,

mesmo passados mais de 100 anos da sanção da Lei Áurea pelo regime imperial, a história e o sistema oficial brasileiro têm se referido a estes seres humanos escravizados e aos quilombos sempre no passado, como se esses não fizessem mais parte da vida do país. (ANJOS, 1999, p. 33)

O racismo e a discriminação fizeram com que os afro-descendentes ficassem sempre na base da pirâmide e os filhos, netos de gerações posteriores de europeus, no topo. Sem uma ajuda legal, os povos de ascendência africana se organizaram e proporcionaram o surgimento de movimentos de denúncia no início do século XX, esses tiveram a sua origem e ganharam força a partir do século XIX, não só de forma física-revoltas, mas também de forma intelectual. Neste século de independência, Abolição e início de República, destacam-se dentre outros intelectuais negros, Luiz Gama, que

foi escrivão, poeta, jornalista e “advogado” de escravos; José do Patrocínio, farmacêutico, mas que optou pelo jornalismo, atuando em periódicos abolicionistas; Cruz e Souza – aluno brilhante em todos os cursos, como os intelectuais anteriores – teria sempre uma atitude atuante na postura anti-racista por meio, principalmente, de conferências abolicionistas em várias capitais, destacando-se como poeta, publicando os seus primeiros versos no jornal de província do Desterro, hoje Santa Catarina. Embora injustiçado profissional e socialmente, pois não pode assumir o cargo de promotor em Laguna (SC), por racismo, é considerado o introdutor do simbolismo no Brasil.

No início do século XX, pode-se dizer que o expoente máximo como afro-descendente é Lima Barreto. Não tem uma formação intelectual sistemática como os demais citados, pois, possuía problemas de ordem financeira. Tinha um temperamento muito forte e diante das dificuldades profissionais, problemas familiares e outros, acaba tornando-se alcoólatra. Não consegue formar-se, mas desde os 16 anos passava as tardes na biblioteca nacional do Rio de Janeiro, fazendo as mais diversificadas leituras que foram a base de sua formação intelectual. Publica os seus primeiros livros em 1912. Participou de vários periódicos e abandonou um deles porque o periódico publicou um artigo contra a raça negra.

Neste século, o expoente máximo dentre os afro-descendentes que escreve sobre e a favor do povo de ascendência africana é Abdias do Nascimento que através da peça *Sortilégio* retrata o drama de um advogado afro-descendente (Emanuel) que passa de assimilado e aculturado (na cultura europeia) a uma pessoa reintegrada aos valores culturais afro-brasileiros. A tensão gerada pelo choque de culturas europeia e africana, despertada pela

consciência desses dois mundos em que a cultura do dominante, tende a anular nos afro-descendentes a tradição africana por meio de um discurso e atitudes preconceituosas ou marginais. Dessa forma, percebe-se que Abdias desmistifica conceitos e preconceitos introjetados no povo de ascendência africana.

### **3 O DEMÔNIO FAMILIAR E SORTILÉGIO ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE TEXTUAL DAS TEORIAS DO DRAMA**

Alguns estudiosos consideram o gênero dramático como uma arte separada da literatura. Isso porque é a representação cênica da peça escrita que fundamenta o teatro. Na verdade, a arte cênica engloba a arte literária e outras artes. O espetáculo teatral é composto de uma constelação de signos: imagens visuais, auditivas, musicais, rítmicas, pictóricas que se entrelaçam, formando uma intertextura harmoniosa. No contexto da representação, o texto escrito perde, assim, seu aspecto propriamente literário para adquirir os caracteres da dramaticidade. A esse respeito, é ilustrativo o seguinte trecho de Tadeusz Kowzan citado em Salvatore D'Onofrio (2005, p. 97-98): "A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade".

Apesar da autonomia artística, o teatro mantém relações estritas com a literatura. Toda boa peça provoca no espectador a reflexão sobre a bondade e a eficácia dos valores ideológicos impostos pela sociedade. Demonstrando que tais valores são falsos e hipócritas, pois não conseguem proporcionar felicidade ao homem, o drama sugere a mudança de costumes e comportamentos. O teatro estabelece com a literatura relações de convergência e divergência. Alguns elementos estruturais são comuns aos dois tipos de arte. O texto dramático compartilha com o

texto narrativo ou lírico alguns aspectos de composição, tais como o enredo, a personagem, o tempo e o espaço. De outro lado, a arte teatral possui elementos específicos, tais como o ator, o diretor, o público, a cenografia e a sonoplastia.

Ao analisar a estrutura do drama de *O demônio familiar*, uma comédia de costumes leve, deve-se voltar uma atenção especial à posição ambígua que a peça apresenta sobre a escravidão. Em dados momentos, o texto, chamado tecnicamente de *script*, traduz a ideia de que o negro precisa ser tutelado, em outros sugere que a liberdade seria um direito que traria no seu bojo um castigo. Talvez um traço característico do aristocrata rural que era José de Alencar que tentou mostrar a relação de escravos e senhores no âmbito familiar. Surpreende a presença de um escravo nessa obra, já que os negros estiveram praticamente ausentes nos outros trabalhos do autor. Quando apareciam, eram personagens secundários de pouquíssima relevância para a trama.

Compreende-se essa ausência quando se sabe que escravos e escravidão eram termos “proibidos” nos textos oficiais e nas obras literárias durante o Romantismo. A palavra escravidão não aparece na Constituição de 1824.

Em *O demônio familiar* o “inimigo” não é um invasor, mas está dentro da família e é escravo. Pedro não é a personagem típica do escravo fiel e resignado e nem o escravo vingativo e cruel, dois estereótipos da época; nem é o serviçal autômato cumpridor de ordens. Ele é malandro, intrigueiro, alcoviteiro, egoísta, interesseiro, mentiroso que manipula o seu senhor (Eduardo) e as outras personagens brancas. Pedro e Eduardo são duas forças em confronto: “o menino e o homem, o senhor e o escravo; o analfabeto e o doutor...” (PRADO, 1974, p. 51). Os senhores são vítimas da esperteza e da capacidade de intriga de Pedro. Eduardo, cansado das diabruras do escravo, aplica-lhe um castigo: liberta-o. Visava mediante esse ato, estabelecer a hierarquia e expulsar o demônio familiar; portanto não é a palmatória que corrigirá Pedro. A alforria tinha dois objetivos, punir e educar. A expulsão salva a família e

transforma Pedro de escravo em cidadão. A mudança na ordem jurídica o obrigará a ser responsável pelos seus atos, “dando-lhe o sentido de obrigação moral”.

A questão que interessa diz respeito ao significado dessa peça de Alencar. O que ele tinha em mente ao escrevê-la? Pode-se dizer que é uma peça reacionária, pois liberdade está associada a castigo? Seria um manifesto com teor abolicionista? A favor dessas teses convergem as opiniões de autores como Raymond S. Sayers (1958) e Décio de Almeida Prado. Para este *O demônio familiar* é “uma peça sem dúvida abolicionista”, mas com uma observação importante “vê a questão sobretudo pelo lado do senhor” (PRADO, 1974, p. 48).

Alencar condena a escravidão pelo mal que faz a família patriarcal ao introduzir no seu seio o “demônio familiar” – o escravo. Senhores e escravos eram vítimas da escravidão. Essa postura antiescravista de Alencar causa estranheza considerando-se que ele, quando era deputado pelo Partido Conservador, opôs-se às medidas emancipacionistas que estavam sendo discutidas no Parlamento e que resultariam na lei de 28 de setembro de 1871. Contudo, o argumento do deputado não contradiz o teor proposto na peça. Ele afirmou que desejava ver extinta a escravidão, mas não mediante uma medida abrupta, pela lei, pois via o perigo da ruptura da ordem e da segurança social. Propôs, então, que a abolição deveria vir paulatinamente, sem solavancos, através da introdução de mudanças nos costumes, “que são medula da sociedade”, condizente com a “índole pacífica da sociedade” (1977b, p. 197). Aliás, lembrou que quinze anos antes escrevera um libelo contra a escravidão; certamente se referia a peça em questão. A alforria promovida por Eduardo não seria a forma de Alencar estar propondo abolição por meio da mudança nos costumes?

Na obra literária de Alencar existem vários “demônios” ameaçando a família e o caráter nacional brasileiro. O casamento por interesse, a influência estrangeira e a corrupção moral introduzida pelos escravos. Se José Bonifácio viu a necessidade da abolição da escravidão como garantia de uma ordem política estável, Alencar queria salvar a família patriarcal pela alforria.

Esse é um aspecto característico da comédia, o seu fim moralizante. Embora não pareça, a arte cômica dificilmente tem por escopo a mera diversão. No barroco italiano, a comédia recebeu um lema, que ainda hoje tem seu valor: *castigat ridendo mores* (corrige os costumes mediante o ridículo). Apontar as falhas estruturais e circunstanciais da sociedade ridicularizando as inconseqüências e incongruências, as contradições e os absurdos com que o homem é obrigado a conviver é uma forma de estimular a correção das deficiências individuais e sociais. Assim, por exemplo, quando Aristófanes satiriza os políticos corruptos e demagogos, o palavreado estéril dos sofistas, a mania das discussões forenses, tem em mente defender a verdadeira realidade desejada para o Estado, a religião e a arte. Como toda arte autêntica, a comédia deve apresentar o racional e o justo, em oposição vitoriosa contra todos os inconvenientes e contra tudo o que há de insensato na realidade existencial.

Mas se a comédia, como gênero cultural, se propõe estimular o riso, deve-se reparar que nem todo riso é cômico. Hegel em sua estética (1958, p. 442), distingue o ridículo do cômico: todo o contraste entre o essencial e a representação exterior, entre o fim e os meios, pode ser ridículo; existe um riso de escárnio, de desprezo, de desespero, etc. Diferentemente, o que caracteriza o cômico é o bom humor que permite ao homem elevar-se acima da própria contradição, em vez de sofrer e sentir-se infeliz e desgraçado irremediavelmente. É exatamente esse o papel que ocupa o personagem Pedro na peça *O demônio familiar*, o demônio inserido em uma família branca.

Porém, ao analisar a etimologia da palavra demônio, constata-se a imensa ambiguidade do título e conseqüentemente a complexidade inegável das intenções de Alencar, pois, um demônio (português europeu) ou demônio (português brasileiro), ou ainda, *daimon* ou *daemon* é originalmente um tipo de ser que em muito se distanciou, mesmo que ainda se assemelhe, aos gênios da mitologia árabe, pois ao longo dos anos a sua descrição mudou e, segundo a maior parte das religiões, que dividem-se no mundo de forma maniqueísta, como judaico-cristão, é um ser intermediário entre o

homem e Deus, tipicamente descrita como um espírito do Mal, embora originalmente a palavra demônio, criada pelos gregos, signifique a voz interior, ou o deus que vive dentro de nós e nos aconselha.

No dizer de Louis Althusser, citado em Dort:

A peça é o devir, a produção de uma nova consciência no espectador-inacabada, como toda consciência, mas movida por esse mesmo inacabamento, essa distância conquistada, essa obra inesgotável da crítica em ato; a peça é sobretudo a produção de um novo espectador, esse autor que começa quando termina o espetáculo, e que não começa senão para acabá-lo, mas na própria vida. (1964, p. 377)

Na peça *Sortilégio*, o escritor tem como temática no seu universo literário o homem afro-descendente, seus anseios, conflitos, lutas e conquistas. A peça é trabalhada a partir da temática do conflito entre a cultura de duas etnias: a afro-descendente e a europeia.

*Sortilégio* construiu em cena uma identidade afro-brasileira, cumprindo a missão de iniciar a criação de uma literatura dramática que focalizasse o negro como protagonista e sua cultura matriz significativa no universo simbólico e na sociedade humana. A peça ficou banida do palco durante seis anos, pela proibição da censura, fato significativo, quando levamos em conta que o seu autor foi um dos membros da comissão crítica em 1948, pela Associação de Críticos Teatrais, para organizar um protesto e iniciar a tomada de medidas judiciais contra a instituição da censura, poder exercido pela polícia.

A peça *Sortilégio* foca uma forma de rito africano, o drama íntimo do herói protagonista Emanuel. No que se refere ao texto da peça, as personagens femininas parecem ficar em segundo plano. Roger Bastide (1997) entende que tanto Efigênia, namorada negra de Emanuel, como Margarida, sua

esposa branca, sejam prostitutas. Niyi Afolabi (1985) opina que o papel secundário das personagens femininas refletem o desejo masculino de focalizar a vida afro-brasileira desde um ponto de vista patriarcal, subdimensionando a mulher afro-descendente e a especificidade de sua trajetória. Leda Maria Martins (1995) não concorda com esse aspecto da peça. Para ela, é digno de nota que as avaliações citadas incidam sobre as duas personagens da área "secular", por assim dizer da peça. Os analistas não parecem lançar seu olhar sobre Filhas de Santo e nem sobre a Iyalorixá, personagem da segunda versão da peça.

O autor estabelece que, a critério do diretor, esta pode ser substituída por uma personagem masculina, o Babalorixá. De qualquer maneira ela e as filhas incorporam um aspecto singular das comunidades religiosas de origem africana no Brasil. Refiro-me à predominância do fenômeno que tanto encantou a antropóloga Ruth Landes e que Sueli Carneiro e Cristiane Curi denominaram poder feminino no culto aos orixás. As filhas de Santo, agentes do processo de transformação de Emanuel, desempenham função essencial e central na estrutura da peça, fato que remete à questão de gênero no contexto das culturas africanas. De acordo com a análise de Oyewumi (1997), tradicional ioruba, não atribui à condição de gênero nenhuma conotação de diferença inata entre homens e mulheres no que diz respeito a papéis ou funções sociais nem a capacidade de analisar desempenho ou inteligência. Esse fato, evidentemente, nos remete a questão mais ampla da continuidade de formas sociais africanas nas comunidades negras da diáspora.

No contexto da sociedade ocidental, a predominância de mulheres em cargos de liderança e rituais nas comunidades religiosas de origem africana

constituem fatores diferenciadores e incomuns. O prestígio social relevante da mulher nas comunidades afro-descendentes, inseridas em um mundo ocidental e ex-escravagista, influencia a continuidade de tradições culturais e sociais, gerando esse fenômeno e constituindo dimensões vivas e fundantes da trajetória da mulher na diáspora. Ambas estão presentes em *Sortilégio*, representadas simbolicamente na figura de Santo.

As duas personagens femininas constituem o referencial das relações afetivas de Emanuel, a namorada Efigênia e a esposa Margarida. Nenhuma das duas tem sua individuação, enquanto personalidade própria, desenvolvida com profundidade. A função delas na peça é configurar e constituir os embates psicológicos, sociais e emocionais de Emanuel, cujos conflitos elas partilham e também sofrem cada uma à sua maneira. Entretanto ao desempenharem esse papel, elas simbolizam, atualizam, transformam e representam os outros enunciados no decorrer da ação.

A ideologia da supremacia branca se baseia em primeiro e principal lugar na degradação do negro com o intuito de controlá-lo, “[...] essa empresa branca de desumanização deixou suas cicatrizes psíquicas nas feridas pessoais hoje inscritas na alma da gente negra. Essas cicatrizes e feridas estão nitidamente inscritas na tela da sexualidade negra” (WEST, 1994, p.123).

A questão formulada por West em consequência desta constatação expressa de forma preconceituosa o dilema vivido por Emanuel, Efigênia e Margarida na trama de *Sortilégio*:

Como pode uma pessoa chegar a aceitar e afirmar um corpo tão desprezado pelos concidadãos, são as maneiras de regozijar os momentos íntimos de sexualidade dos afro-descendentes, numa cultura que questiona a beleza estética do nosso corpo? Podem florescer para as pessoas negras relações

humanas numa sociedade que agride e assalta a nossa inteligência, o nosso caráter e as nossas possibilidades? (WEST, 1994, p. 123)

Emanuel, em sua identidade como simulacro de branco, rejeita Efigênia, seu verdadeiro amor, em favor de Margarida, mulher branca que recorre ao casamento com Emanuel para tapar um erro, ou seja, é que a virgindade perdida a deixa acessível ao casamento com um negro, para salvar a honra.

Assim, Margarida tem a sua honra protegida. À mulher negra essa proteção é negada. Confiando na lei que protege as menores de dezoito, Emanuel tenta defender Efigênia perante a polícia invocando sua condição de menor seduzida por um homem branco. “acabe logo com fricotes, vagabunda” (NASCIMENTO, 1959, p. 45) é a resposta da autoridade. Para Efigênia, “A eterna amargura da cor, compreendi que a lei não está a favor da virgindade negra”. Emanuel, por sua vez, é agredido pelo delegado aos gritos de “Meta o doutor africano no xadrez!” (NASCIMENTO, 1959, p. 45). Os embates com a polícia, que simbolizam a constante violência sofrida pelo afro-descendente na sociedade racista, giram quase sempre em torno de incidentes envolvendo a questão sexual.

A injunção do branqueamento, que cai quase como uma responsabilidade cívica sobre a mulher, traz a marca dessa arbitrariedade. A sua imagem na experiência afro-brasileira revela-se muito diferente do alegado “casamento interracial” que fundamenta o mito da harmonia e ausência de conflito entre as raças.

Roger Bastide declara à “Revista Thot”, 1997:

Do ponto de vista das ideias, é o drama do negro, marginal entre duas culturas, a latina e a africana (como entre as duas mulheres, infelizmente, igualmente prostitutas); pode-se discutir a solução, a volta à África. [...] através da bebida de Exu e da loucura, todo um mundo volta das sombras da alma.

Acrescenta Nelson Rodrigues, no prefácio de *Sortilégio II* – mistério negro de Zumbi redivivo, em 1979, a respeito de *Sortilégio*, “na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador”.

*Sortilégio* – Mistério Negro pode ser considerada a mais importante peça escrita por Abdias do Nascimento, pela trama, pela força dramática, por ser uma alternativa para denunciar e combater a discriminação racial.

Nelson Rodrigues, citado por Franklin Ferreira Martins em seu artigo “O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afro-descendente”<sup>4</sup> declara que:

Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda de humilhações. Nós tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite. Acho o branco brasileiro um dos mais racistas do mundo. A primeira condição de *Sortilégio* para ser válida como expressão artística de um problema brasileiro está na base da autenticidade. A peça nutre-se de toda experiência vital do autor. Ele é o Dr. Emanuel; à semelhança do herói, foi atirado no xadrez, como um abjeto doutor africano [...]. Eis a grandeza do personagem: – a exasperada solidão. E que grande e quase intocável poder de vida tem *Sortilégio*! (RODRIGUES apud MARTINS, p. 70)

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n1/v14n1a05.pdf> Acesso em 20 dez 2009.

Esse comentário é importante, pois sabe-se que o autor de *Sortilégio* – Mistério Negro durante toda a sua vida rebelou-se contra a discriminação racial e é um grande defensor dos direitos humanos.

Augusto Boal, no prefácio de *Sortilégio II* – Mistério Negro de Zumbi Redivivo, também escreveu a respeito da peça:

A libertação do negro no Brasil não acontece de um golpe súbito e único. Veio primeiro a lei dos sexagenários, depois a lei do ventre livre, depois a abolição da escravidão física. A escravidão espiritual persiste ainda e acredito que *Sortilégio* não obstante os seus pequenos defeitos técnicos, dramaturgicos, seja, por motivos sociológicos não menos que dramáticos, um passo decisivo na emancipação espiritual do homem negro brasileiro. (2005)

A análise do dramaturgo Augusto Boal é pertinente e tornou-se evidente no momento da aplicabilidade do texto narrativo-ficcional, quando alunos afro-descendentes, emocionados relataram os casos de discriminação sofridos ao longo de suas vidas e mostraram como neutralizar tal fato com a positividade, exaltando a beleza negra e orgulhando-se de serem afro-descendentes.

Enfim, o texto literário na peça dramática é, sem dúvida, o elemento mais importante do teatro, porque é somente ele que confere estabilidade à peça. Os elementos estruturais do texto são sempre os mesmos, garantindo a permanência e a eternidade da arte dramática, ao passo que os outros elementos teatrais são efêmeros: mudam o diretor, os atores, o cenário, o público, enquanto o enredo e as personagens permanecem inalteráveis. Gaston Baty citado por Magaldi (1971, p. 15) tece uma bela comparação:

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para

assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia.

No sentido de compreender o desenvolvimento dramático das peças em questão, passa-se nos capítulos seguintes, a analisar os elementos estruturais de *O demônio familiar* e *Sortilégio*.

## **4 O DEMÔNIO FAMILIAR**

### **4.1 O NEGRO NO SÉCULO XIX E SUA APRESENTAÇÃO**

Da leitura e reflexão que esta peça nos traz, fica aqui um esboço de discussão que pode e deve ser mais aprofundada, a do verdadeiro problema social do Brasil no século XIX: a escravidão.

Podemos perceber várias possíveis leituras nas ações do personagem Pedro em *O demônio familiar*. Uma delas, levantada por Décio de Almeida Prado (1993, p. 299-344), é a que diz respeito ao aspecto jurídico da escravidão. Alencar, apesar de jurista, em momento algum de sua obra busca dar uma abordagem do aspecto jurídico da escravidão no Brasil; já em outros textos posteriores e principalmente em sua atuação política manteve sempre uma posição conservadora em relação ao assunto. Admitia sua repugnância ao escravismo, mas mantinha uma postura de respeito às leis do país e por isso era contra ao que ele considerava arroubos liberais de se fazer uma abolição sem cuidados, sem a preparação necessária do negro para que ele pudesse ser gente e não largado à sua própria sorte.

*O demônio familiar* apresenta uma visão distante e descontraída do autor em relação à escravidão no Brasil. A obra traz com intensidade o contexto da família da época e a forma através da qual o escravo doméstico era visto e tratado pela família que servia. Realmente Alencar não demonstra na peça nenhum comprometimento com os ideais abolicionistas, porém, mantendo seu distanciamento em relação aos aspectos políticos, jurídicos e sociais, concedeu ao personagem Pedro plena liberdade em relação às suas práticas no âmbito literário. Portanto a libertação de Pedro é uma tentativa

moral de resolver uma situação que juridicamente é insolúvel: liberto e expulso da família, a ficção resolve tudo que a realidade não conseguiu.

Machado de Assis (1950, p. 236), admirador da obra de Alencar, chegou a escrever sobre a peça, definindo-a como uma forma de protesto contra o cativo e inscrevendo-a como uma contribuição ao movimento antiescravista.

Por esse ponto de vista, há algumas lacunas que não podem ser totalmente resolvidas. O Alencar político – que foi responsável por uma lei que extinguiu o mercado livre de escravos feito em praça pública – nunca foi o mesmo Alencar jornalista, romancista ou dramaturgo; nunca chegou a formular um pensamento antiescravista com argumentos políticos ou econômicos, mas deixou pistas em suas obras que puderam ser usadas, como em Machado, para se ver uma posição um pouco liberal, não a ponto de ser um abolicionista, mas de demonstrar uma posição coerente com a sua formação.

Vista por esse prisma, a liberdade de Pedro é uma possibilidade de mostrar um lado de Alencar que seria revisto por suas próprias ações mais tarde: um acomodado com a escravidão como instituição, encarada do ponto de vista do senhor que tem direito de dar a liberdade. R. Magalhães Junior (1977, p. 119 ) percebe aí uma antecipação da atitude conformista em relação à escravidão.

Uma terceira possibilidade é perceber a postura de Alencar como uma tentativa de proteger o Brasil para a sua entrada no desejado mundo da Civilização sem o “pecado original da sociedade brasileira”: a escravidão. Esse “desejo de civilização” faz com que a liberdade de Pedro possa ser vista como uma luta contra o anacronismo de manter em casa um escravo. É Eduardo que se liberta da amarra das antigas estruturas sociais, atitude fundamental para a

modernização da família burguesa. Eduardo, um dos personagens principais da peça de Alencar, é encarregado de defender os pontos de vista do autor em relação às questões sociais que a comédia apresenta.

Por último, é importante perceber na criação estética de Alencar a tentativa de mostrar uma nacionalidade ao tratar da escravidão no Brasil, um dos últimos países a abolir a escravatura. É claro que esta questão não chegava a orgulhar o autor, mas, era mais uma peça do intrincado quebra-cabeça de uma sociedade que se criava com modelos europeus de um lado e colocava sua realidade do outro. Segundo Roberto Schwarz, são os momentos que “assinalam os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local, de que Alencar foi simpatizante ardoroso, produzia contra-senso”, e “nada é mais brasileiro que esta literatura mal-resolvida” (SCHWARZ, 2000, p. 39 e 70). Libertar a família e o Brasil da herança colonial e lançá-los no mundo da modernidade, desde que a modernidade fosse harmônica com os moldes europeus.

Na verdade um fato é inequívoco: o personagem Pedro era negro. De certo modo, todas as suas atitudes retratam a forma com que a sociedade da época via o negro e os temores que tinha ao manter um escravo doméstico que seria na realidade um “mal necessário”. Os direitos de Pedro, como ser humano, eram desrespeitados em todos os momentos, a cada ato seu, de várias formas, porém principalmente pela forma com que era tratado pelos seus donos, como podemos perceber na Cena III:

Os Mesmos, Pedro

Pedro

Senhor Chamou?

Eduardo

Onde andava?

Pedro

Fui ali na loja da esquina.

Eduardo:

Fazer o quê? Quem lhe mandou lá?

Carlotinha:

Foi vadiar, é só o que ele faz.

(DF, p. 49)

A cena mostra exatamente como seus direitos eram violados constantemente por seus donos, o que nos leva a perguntar: que direitos teria ele, nessa condição de sujeição? Realmente, talvez nenhum, na concepção jurídica da palavra, mas Pedro era humano e, pelo menos como tal deveria ser tratado por seus senhores, (através do trabalho desenvolvido pelo autor). A condição de escravidão e a maneira como o escravo é tratado na peça são recursos utilizados pelo autor para o desenvolvimento do conflito dramático, portanto, diante da análise entre literatura e direitos humanos, podemos verificar que na peça abordada, os Direitos Humanos do personagem não são respeitados em momento algum. Mas, como conceder direitos humanos a um personagem que não seria visto com humanidade pela sociedade? Isso, provavelmente, inviabilizaria a peça.

A magia da peça *O demônio familiar* está exatamente no fato do personagem não se intimidar diante do contexto. Ele luta com as armas que tem e, de forma ética ou não, conquista, através de suas estratégias, atitudes e armadilhas, vida própria na peça. O personagem cria mecanismos de libertação que o impulsionam a realizar seu sonho de ser cocheiro, embora o que realmente desejasse, era ser respeitado e admirado, além de mostrar que

o fato de ser negro não o impedia de sonhar e de realizar seus sonhos, ainda que de um jeito torto.

#### 4.2 O TEXTO TEATRAL

Para iniciar esta parte do trabalho deve-se primeiro fazer uma advertência: aqui não se considera o texto teatral como um tipo de performance, que, segundo Roger Chartier (Casa da Palavra, 2002), pode conter em si os vários aspectos da representação teatral. Não se tentará perceber a composição da encenação, com a disposição do palco ou a composição da platéia, mas analisar o texto dramático como um texto literário que mesmo com as suas especificidades estilísticas apresenta um registro parcial do espetáculo e que, no caso das peças, ou no texto de Alencar, que era econômico em suas rubricas e não indicava marcações, estas eram deixadas para o ensaiador, o diretor e os atores.

A peça foi encenada pela primeira vez no dia 5 de novembro de 1857, no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, depois de ser submetida à censura do Conservatório Dramático, anonimamente. Foi dedicada à Imperatriz, D<sup>a</sup>. Teresa Cristina, dedicatória feita por intermédio do Visconde de Sapucaí. Interessante perceber que o demônio familiar tem como nome Pedro, o mesmo de sua alteza imperial. Homenagem ou desaforo? No Diário do Rio de Janeiro, um dia antes, Alencar definiu a peça como “Um quadro da nossa vida doméstica; uma pintura dos nossos costumes: um esboço imperfeito das cenas íntimas que se passam no interior das nossas casas; [...] a imagem da família” (ALENCAR citado em FARIA, 1987, p. 39).

A repercussão do espetáculo no meio intelectual e na imprensa foi tão grande que Alencar resolveu explicar em um artigo como e porque havia escrito a comédia. Pela sua clareza e importância histórica, o artigo intitulado “A comédia brasileira”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 14 de novembro de 1857, foi incluído na obra *José de Alencar e o teatro*, escrita por João Roberto Faria (1987, p. 39). Segundo Faria, através desse artigo, o leitor poderá então compreender as intenções do autor e identificar sem dificuldade a filiação estética da comédia, o modelo formal ao qual ela está ligada e o seu significado de ruptura ou de novidade em relação à dramaturgia brasileira que a antecedeu.

*O demônio familiar* foi sua obra de maior fôlego e que obteve sucesso ainda mais expressivo, consagrando o autor como renovador da cena brasileira. A peça foi escrita num momento em que o debate teatral no Rio de Janeiro era bastante intenso. Desde 1855, os dois principais teatros da cidade, o São Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático, haviam-se colocado em campos opostos. O primeiro, sob a batuta do grande ator e empresário João Caetano, acolhia preferencialmente um repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas, que se completava com pequenas comédias farsescas; o segundo, criado pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, era o reduto da mais recente novidade francesa: a comédia realista de costumes burgueses, também chamada de “drama de casaca”, porque a reprodução em cena da vida social contemporânea exigia que os artistas usassem figurinos semelhantes aos dos espectadores na plateia. Em larga medida, a oposição punha de um lado os adeptos do teatro passado dos tempos românticos, e de outro, os defensores do realismo. E isso

dizia respeito tanto ao repertório dramático – quase que exclusivamente formado por peças portuguesas ou tradições de peças francesas – quanto à arte do intérprete. A rivalidade entre os dois teatros alimentou o debate na imprensa e, de um modo geral, os jovens intelectuais se colocaram ao lado do Ginásio Dramático, apoiando a renovação realista.

Nesse contexto, Alencar fez uma opção clara: ao drama romântico de Victor Hugo ou Alexandre Dumas, ao melodrama ou à farsa, preferiu a comédia realista, a alta comédia, elegendo Alexandre Dumas Filho como modelo a ser seguido. A seu ver, a dramaturgia brasileira do passado era fraca e inconsistente, enquanto a francesa encenada no Ginásio Dramático era forte e interessante com suas duas características básicas, a naturalidade e a moralidade.

Em outras palavras, Alencar deixou-se seduzir por peças que retratavam os costumes da burguesia francesa, que debatiam em cena as questões sociais de interesse dessa classe, mas que ao mesmo tempo adicionavam ao retrato alguns retoques para aperfeiçoá-lo com o pincel da preocupação moralizadora. Assim, além de acompanhar a intriga que se desenrolava diante de seus olhos, os espectadores podiam ouvir e assimilar as lições morais presentes no palco e aproveitá-las em seu cotidiano, uma vez que visavam à melhoria da vida em família e em sociedade.

Vê-se, pois, que o realismo aqui tratado difere do realismo que o romance francês, a partir de Flaubert, adotará. Nesse, os escritores buscarão uma objetividade radical, que não lhes permitirá intromissões pessoais na descrição de uma dada realidade. Já nas comédias realistas, a descrição dos costumes de burguesia nunca vem separada da prescrição dos valores éticos

dessa classe social, tais como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família. Autores como Dumas Filho ou Emile Augier não querem ser apenas realistas. Como bons burgueses, querem também ser reformistas. Descrevem a vida em família e em sociedade para aperfeiçoá-la, expurgando-a dos maus burgueses, daqueles que são desonestos ou que não seguem a ética prescrita. Claro que essa postura prejudica o efeito realista, embora não o anule completamente. A comédia realista será uma fotografia da sociedade burguesa, mas sempre uma fotografia melhorada no desfecho.

Alencar compreendeu bem a natureza dessa comédia, como demonstra ao chamá-la de “daguerreótipomoral”, no artigo “A comédia brasileira”, ou seja, peça que fotografa a realidade, mas, acrescentando ao retrato o retoque materializador brasileiro. Apropriar-se desse tipo de peça e nacionalizá-lo por meio dos nossos tipos e paisagem urbana, bem como dos assuntos que diziam respeito à nossa realidade, eis o que lhe pareceu um bom caminho para a própria “criação” do teatro brasileiro, conforme afirma no mesmo artigo. E mais, com esse tipo de dramaturgia, valorizava o seu ofício e punha a sua arte a serviço do país, buscando sensibilizar o cidadão para valores éticos da burguesia que deviam reger a sua existência, se quisesse fazer parte de uma sociedade moderna.

Alencar foi o primeiro escritor moderno de seu tempo a escrever uma comédia realista à maneira de Dumas Filho. Sua iniciativa serviu de estímulo para vários escritores e intelectuais dedicarem-se ao teatro, inaugurando um período de quase dez anos em que a dramaturgia brasileira se enriqueceu com a colaboração de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães e muitos outros.

É bem provável que o leitor habituado a ver em Alencar o mais importante escritor do romantismo brasileiro esteja um tanto incomodado ou surpreso com o que leu até aqui. Mas a verdade é que as classificações rígidas, comuns nos manuais e histórias da literatura, por razões didáticas, às vezes atrapalham a compreensão e o conhecimento de escritores que deixaram obra vasta, que beberam em fontes diversas, que conheceram dois ou mais movimentos literários e se dedicaram aos diferentes gêneros da poesia, do romance e da dramaturgia.

No caso específico de Alencar, que se encaixa nesse perfil, é preciso saber que, além de ter sido de fato o nosso mais importante escritor romântico – não o seria se não fosse o autor de *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865) e se não tivesse elaborado o mais completo e consistente projeto de literatura nacional. Há, em boa parte da sua arte, um diálogo com a estética realista presente não apenas em suas peças teatrais, como também em seus romances urbanos. *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875), para citarmos os mais importantes, combinam a imaginação romântica na construção de enredo e dos personagens centrais com a observação realista das engrenagens sociais movidas pelo dinheiro.

A dramaturgia de Alencar, de um modo geral, separa-se mais fortemente do romantismo, porque esse movimento, no palco brasileiro, já havia esgotado suas possibilidades e mostrava-se ultrapassado para as gerações mais jovens, por volta de 1855. Leia-se o final do artigo “A comédia brasileira”: lá está a crítica ao repertório do ator João Caetano e ao seu modo de interpretação. “O tempo das caretas e das exagerações passou” (ALENCAR citado em FARIA, 2003, p. 25), dispara o nosso escritor.

Isso não o impediu de aceitar, três anos depois de escrever essas palavras, uma encomenda do mesmo João Caetano, que lhe pediu um drama para ser representado em 7 de setembro de 1861, com o qual pretendia festejar a data da nossa Independência. Provavelmente, o pedido foi feito porque Alencar, depois de ter inaugurado o realismo teatral no Brasil com *O demônio familiar*, ao qual se seguiram as comédias *O crédito* (1857) e *As asas de um anjo* (1858), mostrou que podia também escrever peças à maneira romântica. Em março de 1860, o enorme sucesso conseguido pelo drama *Mãe*, perpassado por forte sentimentalismo romântico, credenciou-o com João Caetano, para quem escreveu um drama histórico. *O jesuíta* (1875), inspirando-se nos modelos de Shakespeare e Victor Hugo.

Assim como os romances, que são indianistas, regionalistas, históricos e urbanos, também a dramaturgia de Alencar é prova de sua versatilidade. Conhecedor das estéticas literárias de seu tempo, ele serviu-se delas, adequando-as às obras que tinha em mente.

Essas últimas considerações e a análise e a interpretação de *O demônio familiar* feitas aqui não pretendem mudar a visão consensual que se tem de Alencar como escritor paradigmático do nosso movimento romântico. Até porque, como romancista, ele o foi de fato. E como dramaturgo, mesmo em suas comédias realistas, não descartou completamente certos recursos dramáticos do romantismo, como demonstraria um estudo abrangente da sua obra. O mais importante é compreender que Alencar buscou um caminho novo, moderno, para o teatro brasileiro do seu tempo, e que em suas peças realizou um notável esforço de atualização estética. Entrar em contato com peças de

leitura como *O demônio familiar* é um bom começo para se conhecer o fecundo trabalho do dramaturgo Alencar, tão importante quanto o do romancista.

#### 4.2.1 Os atores

Os artistas, os autores e os teatros, juntamente com os jornalistas e as plateias tinham a missão de se unirem para criar o verdadeiro Teatro Nacional. Alencar criticou muitas vezes os atores que fazem os personagens secundários com menos empenho, pois segundo ele, essa era uma das causas do impedimento para termos concretizado o projeto do Teatro Nacional.

No elenco da peça estavam os atores Adelaide do Amaral, Maria Velutti, Pedro Joaquim, João Luiz de Paiva, Eduardo da Graça e, no papel de Pedro, Antonio de Francisco de Souza Martins, para quem Alencar dirigiu elogios e agradecimentos. Martins já tinha feito o papel principal na peça *Rio de Janeiro: verso e reverso* (1857) e sempre foi um dos atores favoritos do autor.

Na forma realista do teatro os atores devem ser contidos, mas ao mesmo tempo expressivos, para que a plateia possa ter com eles uma interação, no caso a plateia também direciona o rumo do espetáculo através de uma relação que se estabelece reciprocamente, afinal a tarefa é pedagógica. Alencar chegou a escrever que no realismo não se representa, se vive e por isso o papel do autor era perceber a necessidade que a “imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade” (ALENCAR citado em VASCONCELOS, 2005/2006, p. 167-181).

#### 4.2.2 O contexto, o enredo e as ideias

Considerada como a plataforma de lançamento do teatro realista no Brasil, *O demônio familiar* é uma peça que se concentra na descrição dos costumes e na crítica moral. A intenção do autor não é só retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade. A intenção realista de Alencar é inegável. Vejamos, pois, como ele organiza a matéria ficcional de sua comédia e quais idéias alimentam o debate entre os personagens.

O enredo de *O demônio familiar* gira em torno das confusões armadas pelo escravo doméstico Pedro, um rapazote que se intromete nos assuntos familiares do seu senhor, o médico Eduardo, porque não o acha suficientemente rico para satisfazer o seu próprio desejo de ser cocheiro. Menino esperto, mas sem senso de responsabilidade pelos seus atos, só vê um meio de enriquecer Eduardo: casando-o com uma viúva da vizinhança, pois apenas assim seu senhor seria um homem rico. Para isso, não hesita em mentir e separar o jovem médico de Henriqueta. Quando a sua trama é descoberta e o equívoco esclarecido, a mocinha, ainda que a contragosto, já está comprometida com Azevedo, rapaz rico, de quem fica noiva por vontade do pai.

Esse é o primeiro “nó” da comédia, ao qual serão acrescentados outros, porque o escravo buscará consertar sua má ação com outras do mesmo teor. Ou seja, obstinado em pertencer a um proprietário rico, para realizar o sonho de ser cocheiro, deposita suas esperanças em Cartolinha, irmã de Eduardo. A partir desse momento, suas mentiras terão um enorme efeito desagregador. Pedro cria todo tipo de confusão para separar Azevedo de Henriqueta e Cartolinha de Alfredo. Ao mesmo tempo, indis põe Azevedo com Vasconcelos,

o pai de Henriqueta, para forçar o rompimento do noivado. O enredo da peça é composto, portanto, pelos vários "nós" que o menino endiabrado ata com suas mentiras.

Assim vamos vê-lo em ação, desmanchando três prováveis casamentos: Eduardo e Henriqueta, Alfredo e Carlotinha, Azevedo e Henriqueta; e, tentando arranjar outros dois, Eduardo e a viúva e Azevedo e Carlotinha. Apenas no último ato, quando os desentendimentos são generalizados, Eduardo compreende que Pedro é o responsável pelo clima conflitante que envolve a todos. Desatados os "nós", isto é, esclarecidos os equívocos, o desenlace recoloca tudo nos eixos, os pares iniciais se recompõem – Eduardo casa-se com Henriqueta e Alfredo com Carlotinha – e o equilíbrio é restabelecido com o final feliz para os membros da família burguesa brasileira. Quanto a Pedro, sua punição é desconcertante. Eduardo não o castiga fisicamente, nem o vende, o que seria de esperar de um proprietário de escravos, mas lhe dá a carta de alforria, tornando-o a partir de então, com a liberdade, responsável pelos atos, conforme enfatiza em sua fala no final da comédia.

Que significado guarda esse desfecho? Uma crítica à escravidão? Para alguns estudiosos, sim. Machado de Assis, por exemplo, considera *O demônio familiar* e o drama *Mãe* como "um protesto contra a instituição do cativoiro" (ASSIS, 1950, p. 236). Outros críticos, levando em conta que Alencar foi político conservador e contrário à abolição abrupta da escravidão, discordam de Machado. R. Magalhães Júnior escreve que o final da comédia não passa de uma antecipação da atitude conformista de Alencar, que queria os escravos

“fora dos lares e longe das famílias, mas permanecendo nas senzalas e no trabalho forçado dos eitos” (MAGALHÃES, 1977, p.119).

A verdade é que o julgamento de Magalhães Júnior extrapola os limites da comédia, diante de uma análise que vai além dos limites da peça. O próprio Alencar chegou a escrever sobre o assunto, dizendo que jamais haveria aplaudido a escravidão em seus discursos ou escritos e que a respeitara enquanto lei do país, acrescentando: “manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada. Continuei como político a propaganda feita no teatro” (ALENCAR citado em COUTINHO, 1965, p. 58-59).

Pode-se concordar com a avaliação de Machado e aceitar os argumentos de Alencar, vendo em sua comédia uma condenação do cativo. Mas tenhamos clareza para perceber que *O demônio familiar* não aprofunda as críticas a essa instituição, que afinal sustentava a economia do país. Alencar quis mostrar unicamente os inconvenientes da escravidão doméstica, tão comum no Brasil urbano de seu tempo, colocando no centro da ação dramática um escravo travesso, movido por um objetivo fútil. Assim, ele condena esse costume das velhas famílias brasileiras, talvez por duas razões: em primeiro lugar, porque as próprias famílias podiam tornar-se vítimas do escravo doméstico; em segundo, porque se tratava de costume herdado da tradição colonial. Manter o escravo doméstico, em 1857, era um anacronismo, pelo menos para as famílias modernas dos profissionais liberais que naquela altura viviam de seu trabalho. Eduardo, médico e membro da pequena burguesia emergente de então, dá a liberdade a Pedro e ao mesmo tempo se libera da última amarra que o prendia à antiga estrutura social.

Se entendermos o desfecho dessa maneira, a comédia pode ser lida como uma provocação à sociedade escravista, que não abdica dos costumes que vêm dos tempos coloniais. Eduardo dá o exemplo, no palco, de uma atitude fundamental para a modernização da família brasileira, em termos burgueses. E não só no desfecho, pois toda a sua postura, ao longo da comédia, é de quem se contrapõe aos velhos hábitos no que diz respeito ao namoro, ao casamento e à constituição da família.

Em termos mais precisos, o enredo da comédia possibilita a conciliação entre o assunto nacional – a presença do escravo nos lares brasileiros –, e a questão mais ampla que era discutida pelos dramaturgos franceses: a das relações entre o amor, o casamento e o dinheiro, presente, para dar dois exemplos, nas comédias *A questão do dinheiro* (1858), de Alexandre Dumas Filho, e *O genro do Sr. Pereira* (1855), de Émile Augier. Se toda a ação de *O demônio familiar* está centrada nas intrigas de Pedro, não se pode esquecer de que ele age motivado pelo conhecimento e pela valorização de um costume da época: o do casamento por dinheiro. Caberá a Eduardo combater esse velho hábito, também aceito por Vasconcelos, que deve a Azevedo, a quem dá a mão da filha, sem querer saber dos seus sentimentos.

Alencar tem uma posição crítica tanto em relação ao casamento por dinheiro quanto ao casamento por conveniência, como se percebe no diálogo entre Eduardo e Azevedo, logo no início da comédia:

Eduardo

Mas enfim, sempre te resolveste casar?

Azevedo

Certas razões!

Eduardo

Uma paixão?

Azevedo

Qual! Sabes que sou incapaz de amar o que quer que seja. [...]

Eduardo

É rica, talvez; casas por conveniências?

Azevedo

Ora, meu amigo, um moço de trinta anos, que tem, como eu, uma fortuna independente, não precisa tentar a *chasse au marriage*. [...]

[...] resolvi entrar na carreira política. (DF, p. 78-79)

O segundo justifica com cinismo o seu casamento com Henriqueta, por quem não tem nenhuma afeição. Quer uma esposa porque pretende entrar na carreira política, nada mais. As falas de Eduardo, ponderadas e equilibradas, fazem uma crítica moralizadora das idéias tão insensatas de Azevedo.

Eduardo

E para isso precisas casar?

Azevedo

Decerto!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde*!... Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! [...] E assim consegue-se tudo!

Eduardo

Tu gracejas, Azevedo; não é possível que um homem aceite dignamente esse papel. A mulher não é, nem deve ser, um objeto de ostentação que se traga como um alfinete de brilhante ou uma joia qualquer para chamar a atenção!

[...]

Ouve, Azevedo. Estou convencido de que há um grande erro na maneira de viver atualmente. A sociedade, isto é, a vida exterior, tem-se desenvolvido tanto que ameaça a destruir a família, isto é a vida íntima.

[...]

Concluo que é por isso que se encontram hoje tantos moços gastos como tu; tantas moças para quem a felicidade consiste numa grande quadrilha; tantos maridos que correm atrás de uma sombra chamada consideração; e tantos

pais iludidos que se arruinam para satisfazer o capricho de suas filhas julgando que esse é o meio de dar-lhes a ventura. (DF, p. 80-82)

Evidentemente para Alencar o casamento deve ter por base o amor, não o dinheiro ou as conveniências sociais. Mas não se trata do amor-paixão, como pintaram os românticos mais extremados. Eduardo e Henriqueta não aparecem em cena como apaixonados capazes de fazer uma loucura, nem demonstram viver uma paixão devastadora. Não se encontram em lugares ermos, escondidos, nem fazem declarações arrebatadoras. O amor que os une é calmo, equilibrado, uma afeição que nasceu nas reuniões e se alimentou do convívio decente que se esperava de jovens que se preparam para o casamento, em meados do século XIX. Para Alencar, o amor, encarado desse modo, era sempre uma garantia da fidelidade conjugal e do equilíbrio da família e da sociedade. Perceba-se, pois, como o amor é desromantizado ao longo da comédia e principalmente na cena em que Eduardo explica à mãe por que convidou Alfredo, pretendente à mão de Cartolinha a frequentar sua casa. Era preciso que sua irmã o conhecesse de verdade, numa sala, conversando, e não em encontros fortuitos. Ele quer que ela o veja de perto, “sem o falso brilho, sem as cores enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos” (DF, p.149).

Por incrível que possa parecer, tão distantes dos costumes descritos por Alencar, sua posição era avançada para a época, pois em geral os casamentos eram arranjados pelos pais, sem que os filhos tivessem o direito da escolha. Pois nosso escritor defende exatamente esse direito, fazendo de Eduardo o seu porta-voz, espécie de ideólogo cuja função principal na comédia é proteger o casamento e a família de todos os perigos que possam abalar seus alicerces.

Na ótica da comédia, preservar a integridade dessas instituições consideradas modernas e civilizadoras significa garantir um futuro de progresso para o país.

#### 4.2.3 O estilo

O gênero escolhido foi a comédia, mas não a comédia rasgada que pudesse resvalar na farsa, porém um meio termo com o drama, que também não poderia ser exagerado sob pena de entrar no melodrama. Alencar pretendia alcançar um equilíbrio que pudesse levar ao público um grau de verossimilhança do quadro, buscando o sorriso contido e educado, conveniente a uma platéia refinada.

A comédia de costumes havia sido criada no Brasil por Martins Pena, autor representado pela primeira vez em 1838. Mas Alencar não aprecia sua obra cômica, ou a de Joaquim Manuel de Macedo, que estréia na década seguinte. Ambos escreveram comédias de costumes de extração popular, lançado mão de recursos farsescos – disfarces, pancadaria, esconderijos, correria, qüiproquós etc., com os quais ridicularizavam em cena as camadas médias e baixas do Rio de Janeiro. Alencar distancia-se de seus dois antecessores porque não queria apenas provocar o riso na platéia. Acreditava que era possível diverti-la de modo mais comedido e também educá-la com lições morais embutidas no enredo explicitadas nas falas dos personagens, aspectos que não via em Pena e Macedo. Daí a mudança de enfoque, o desejo de realizar comédias com base nos costumes das famílias já aburguesadas, constituídas por médicos, advogados, jornalistas, negociantes e engenheiros que começam a se destacar na paisagem urbana das principais das cidades brasileiras, a partir de 1850.

Como se sabe, nesse ano houve a extinção do tráfico de escravos, acontecimento que provocou mudanças significativas na estrutura da vida econômica e social. Praticamente todo o dinheiro que era gasto na compra dos escravos foi transferido para as atividades industriais e comerciais, alargando a economia que movimentava as cidades. A consequência imediata disso, nos primeiros dez anos que se seguiram, foi a formação de uma burguesia, a primeira da nossa história, da qual fazia parte José de Alencar, advogado, jornalista, político e escritor, radicado no Rio de Janeiro desde 1851.

Testemunha das transformações urbanas, do primeiro surto de progresso em moldes capitalistas, ainda que modestos, o autor de *O demônio familiar* acompanhou esse processo histórico com entusiasmo, mas não poupou críticas aos abusos e às negociatas, como comprovam as crônicas “Ao correr da pena”, que escreveu para os jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, em 1854 e 1855. Quando resolveu se dedicar ao teatro, estimulado tanto pelo meio em que vivia quanto pelas peças francesas que lia ou via no palco do Ginásio Dramático, naturalmente se voltou para a parcela da população do Rio de Janeiro que considerava mais moderna, para retratar os seus costumes, para apontar as suas qualidades e os seus defeitos.

A diferença em relação a Martins ou a Macedo é acentuada pelo próprio Alencar, que no artigo “A comédia brasileira” expressa o desejo de escrever uma “alta comédia”. Isso significa o abandono dos recursos farsescos, que são os baixo-cômicos. Daí a comicidade em *O demônio familiar* não ser tão intensa ou explícita, restringindo-se aos momentos em Pedro entra em cena, o demônio familiar do título da comédia, ou às intervenções do ridículo personagem afrancesado Azevedo. Mais do que provocar gargalhadas, o autor

pretende outro efeito: o sorriso ou o riso contido, educado. “Fazer rir sem fazer corar”, eis o seu objetivo confesso, que guarda também a preocupação com a moralidade. O resultado é uma comédia que permite apenas a comicidade espirituosa dos ditos chistosos e da observação delicada. Nada do traço grosso da farsa, do rebaixamento exagerado dos personagens, da comicidade que resvala pelo mau gosto ou pela malícia que por vezes afronta a moral vigente.

Compreende-se, pois, que Alencar não queria ridicularizar a família burguesa, mas, ao contrário, louvá-la e mostrá-la como modelo para se constituir uma sociedade moralizada e adiantada em civilização. Banidos os recursos do baixo-cômico e a estilização cômica da farsa, consegue também o efeito da naturalidade, que é o traço novo trazido às comédias realistas por Dumas Filho e Émile Augier, outro dramaturgo francês apreciado na época. O leitor de *O demônio familiar* poderá observar que Alencar criou as cenas e os diálogos com o máximo de naturalidade para atingir um objetivo preciso: reproduzir com toda a fidelidade possível, certos costumes da família brasileira, naquela altura já aberta aos valores éticos da burguesia. Nesse sentido, mais importante que a comicidade é realizar a difícil tarefa de “fazer que oito dez personagens criados pelo nosso pensamento vivam no teatro como se fossem criaturas reais, habitando uma das casas do Rio de Janeiro”, segundo o próprio Alencar (ALENCAR, citado em FARIA, 2003, p. 12).

O sucesso da peça foi expressivo, a recepção foi excelente com elogios do público, inclusive da alta intelectualidade do Rio de Janeiro, e da crítica especializada. Souza Ferreira (1858.), do jornal *a Marmota Fluminense do Rio de Janeiro*, classificou-a como “a primeira alta comédia” do Brasil. Francisco Otaviano, amigo de longa data de Alencar, do *Correio Mercantil*, destacou-a

como um marco na nacionalização da comédia. A crítica mais severa veio de Paula Brito, que escreveu em *A marmota*, lembrando a “distração infeliz” do personagem principal, o demônio familiar, ter o mesmo nome do Imperador.

#### 4.2.4 Os personagens

O *demônio familiar* tem apenas nove personagens, todos criados de acordo com a estética realista, isto é, a partir da observação de uma determinada realidade, com o objetivo de reproduzi-la o mais fielmente possível. É evidente que estamos diante de um universo ficcional, mas a ideia de Alencar é provocar no espectador ou no leitor a sensação de que aqueles personagens são verossímeis, ou seja, que eles poderiam ter existido de verdade, tão perfeita teria sido a cópia que fez da sociedade brasileira de seu tempo. Como ele mesmo afirmou, não foi fácil inventar os personagens e fazê-los viver no palco como se fossem criaturas reais.

Enquanto Pena e Macedo usavam camadas populares (o chamado baixo cômico) e recursos farsescos nos seus textos, Alencar tem como personagens de suas peças a família burguesa (típico da alta comédia) com profissionais liberais estabelecidos (médicos, advogados engenheiros, jornalistas) presentes no Rio de Janeiro na década de 50 do século XIX.

Os personagens mais velhos são D. Maria, matrona e viúva e quem trás a idéia, constante em Alencar, da família com uma forte presença feminina e Vasconcelos, pai de Henriqueta, possuidor de muitas dívidas na cidade, mas que mantinha um certo ar de orgulho de sua origem e posição social. São eles que fazem o contraste com os jovens, dinâmicos e bem situados.

As meninas, Carlotinha e Henriqueta, são amigas desde a infância e foram “educadas para a sala” (DF, p. 46). São elas que incorporam a parte romântica da peça, lembrando os amores juvenis tão próprios do romancista Alencar. Jorge, o filho caçula, tem uma atuação de menor importância, mas é criado para caracterizar a meninice de Pedro, dialogar com ele.

Alfredo e Azevedo são os amigos de Eduardo, preocupados com a situação financeira e o *status* social. Fazem um contraponto, enquanto o primeiro traz o comportamento digno de fazer parte da família e por isso vai sendo aos poucos introduzido na casa para que possa ter um conhecimento que leve ao casamento com Carlotinha, o segundo é construído de maneira caricatural, uma forma de sátira e crítica àqueles que, europeizados, desdenham do que é nacional, da língua (Azevedo usa termos franceses o tempo todo e sem necessidade), da arte, dos costumes e da própria moral do casamento. A caricatura de Azevedo é proposital, pois é nele que Alencar irá despejar uma boa parte das lições moralizadoras da peça.

Claro está que ele consegue recriar a atmosfera da família brasileira em seu processo de aburguesamento, os seus tipos mais comuns, valores, etc. Mas há alguns detalhes que merecem análise para percebemos que ao lado do realismo se acomodam pelo menos uma tradição do teatro cômico, anti-realista, e uma convenção da comédia realista burguesa, o personagem *raisonneur*.

No primeiro caso está Pedro, o negro esperto, que consegue enganar a todos, apesar de sua condição humilde e nenhuma instrução. Ora, se por um lado ele é fruto da observação de Alencar, que conhecia o costume brasileiro da escravidão doméstica, não podemos supor que todos os escravos

domésticos fossem tão espertos como ele. Não que ele não seja verossímil, pelo menos enquanto um tipo comum nas cidades brasileiras da época. Além disso, o próprio autor afirmou que sua linguagem pitoresca era “cópia” do modo de falar de um escravo com quem convivera na adolescência, linguagem, aliás, que era falada “com pequena diferença por todos os garotos fluminenses de sua idade, brancos ou pretos” (ALENCAR citado em COUTINHO, 1965, p. 123).

Mas além da condição social de Pedro, a qual a comédia verdadeiramente reproduz, quando o vemos em ação, o que se destaca é o seu parentesco com um tipo de personagem da tradição teatral cômica: o criado já aparece na comédia de Paulo, na velha Roma e ganha vivacidade na *commedia dell'arte* italiana e na comédia francesa a partir de Molière. Alencar não ignora essa tradição e propositadamente liga Pedro a ela. Na quinta cena do segundo ato de *O demônio familiar*, o escravo afirma a Carlotinha que tem “mais manha” (DF, p. 18), que Fígaro é quem vai arranjar o casamento de Eduardo com Henriqueta, depois de tê-los separado:

Pedro

Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negocio! Nanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem um homem chamado Sr. Fígaro, que canta assim: Tra-la-la-la-la-la-la-tra!!/Sono un barbiere di qualità!/Faire la barba per carità!...

Carlotinha

Ah, *O barbeiro de Sevilha!*

Pedro

É isso mesmo. Esse barbeiro, o Sr. Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de sinhá Rosinha com o nonhô Lindório. E o velho doutor fica chupando o dedo, com aquele frade D. Basílio!

Carlotinha

Que queres tu dizer com isto?

Pedro

Pedro tem manha muita, mais que Sr. Fígaro! Há que arranjar casamento de Sr. moço Eduardo com sinhá Henriqueta [...]. (DF, p. 106-107)

Para isso, conta não só com sua esperteza, mas também com outra arma colhida igualmente na ópera *O barbeiro de Sevilha* (1816), de Rossini, baseada na peça homônima de Beaumarchais: a calúnia, de que se serve dom Basílio em suas maquinações.

É curioso que Alencar faça Pedro conhecer o enredo e os personagens da ópera. Mas é graças a esse diálogo intertextual que pode-se avaliar a superação do realismo na construção do personagem. Assim, se por um lado Pedro resulta da observação de um costume da sociedade escravocrata brasileira, por outro a sua esperteza e o seu perfil enredador são traços que o aproximam de Fígaro, de Arlequim e de tantos outros lacaios e criados de uma importante tradição da comédia ocidental.

Quanto ao personagem *raisonneur*, de acordo com o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis, é um “tipo de personagem, herdeiro do coro trágico grego, aparece sobretudo na época clássica, no teatro de tese e nas formas de peças didáticas” (PAVIS, 1999, p. 323). De um modo geral, sua função é emitir as opiniões dos autores ou uma visão consensual da sociedade acerca das questões colocadas em debate em uma peça. Nas comédias realistas francesas, era personagem obrigatório, sempre acompanhado o curso da intriga, para comentá-la e para dar lições morais que serviam tanto para os demais personagens quanto para os espectadores.

Na obra dramática de Alencar, o melhor exemplo de personagem *raisonneur* é Meneses, de *As asas de um anjo* (1859), definido pelo autor como

“a razão social encarnada em um homem” (ALENCAR citado em FARIA, 2001, p. 281). Nessa peça, ele acompanha a trajetória de Carolina – de moça honesta à moça seduzida, de cortesã famosa no Rio de Janeiro à cortesã arrependida – para tirar todas as lições e ensinamentos possíveis de sua triste história. Os espectadores apreenderiam, no teatro, que os pais deviam cuidar da educação moral das suas filhas e que a prostituta era um mal para os rapazes e uma ameaça para as famílias.

Na peça, *O demônio familiar*, o *raisonneur* é Eduardo, que ao contrário de Meneses que apenas acompanha a ação dramática para comentá-la, está no centro dos acontecimentos e acumula duas funções: ele é o protagonista do núcleo familiar posto em cena e com o tempo encarrega-se de defender os pontos de vista de Alencar em relação às questões sociais que a comédia apresenta. O problema que esse tipo de personagem traz para uma peça que se pretende realista é visível: suas intervenções rompem com a naturalidade do diálogo, pois são verdadeiros discursos endereçados aos outros personagens e à plateia e marcados por uma retórica excessiva. Para o personagem, o amor é a garantia de fidelidade conjugal, do equilíbrio da família e da sociedade e o casamento e a família funcionam como instituições civilizadoras. Sendo assim, Eduardo refuta o casamento por dinheiro, resgata Henriqueta das mãos de Azevedo e aproxima Alfredo de Carlotinha, como fica claro nos exemplos a seguir: o diálogo que Eduardo trava com Azevedo no final do primeiro ato; sua conversa com Carlotinha, na sexta cena do segundo ato; as explicações que dá à mãe, na oitava cena do terceiro ato; e, suas falas na última cena da comédia.

No primeiro caso Eduardo diz a Azevedo que aprendera uma lição com relação à família: “Uma lição; uma boa e útil lição. Ensinaram-me a estimar aquilo que eu antes não sabia apreciar; fizeram-me voltar ao seio da família, à vida íntima!” (DF, p. 82).

Na conversa entre ele e sua irmã, Eduardo toma para si a responsabilidade de irmão mais velho e lamenta-se por ter esquecido de sua condição, porém pede à Carlotinha que confie a ele, seus segredos:

Eduardo: [...] Um irmão, Carlotinha, é para sua irmã menos que uma mãe, porém mais do que um pai; tem menos ternura do que uma, e inspira mais respeito do que o outro. Quando Deus o colocou na família a par dessas almas puras e inocentes como a tua, deu-lhe uma missão bem delicada; ordenou-lhe que moderasse para sua irmã a excessiva austeridade de seu pai e a ternura muitas vezes exagerada de sua mãe; ele é homem e moço, conhece o mundo, porém também compreende o coração de uma menina, que é sempre um mito para os velhos já esquecidos de sua mocidade. Portanto, a quem melhor podes contar um segredo do que a mim? (DF, p. 111-112)

Ao contar à sua mãe, D. Maria, sobre as pretensões de Alfredo com relação à Carlotinha, Eduardo procura tranquilizá-la, permitindo que os dois jovens se conheçam melhor.

D. Maria

Mas supõe que esse homem, que parece ter na sociedade uma posição honesta, não é digno de tua irmã, e que, portanto, com este meio, proteges uma união desigual?

Eduardo

Não tenho esse receio. Ninguém conhece melhor o homem que ama, do que a própria mulher amada; mas para isso é preciso que o veja de perto, sem o falso brilho, sem as cores enganadoras que a imaginação empresta aos objetos desconhecidos e misteriosos. [...]. Não há heróis de casaca e luneta, minha mãe; nem cenas de drama sobre o eterno tema do calor que está fazendo. [...]

D. Maria

Desculpa, Eduardo. Sou mulher, sou mãe, sei adorar meus filhos, viver para eles, mas não conheço o mundo como tu. Assustei-me vendo que um perigo ameaçava tua irmã; tuas palavras, porém, tranquilizaram-me completamente. (DF, p. 150-151)

E, ao final da peça Eduardo assume inteiramente o papel de protetor da família ao livrá-la do escravo encrenqueiro:

E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar de nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico, protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!... (DF, p. 229)

Enquanto personagem que representa o profissional liberal em ascensão, o jovem médico que vive do seu trabalho numa sociedade que começa a se transformar, o bom filho de uma família honesta, Eduardo poderia ser uma das “criaturas reais” do Rio de Janeiro. Ele é verossímil e convincente. Mas ao dar-lhe a função de *raisonneur*, uma convenção teatral que vem de longe e que dramaturgos franceses como Dumas Filho e Augier atualizaram, Alencar prejudica o realismo com o qual procurou criá-lo.

Note-se que não se pode dizer o mesmo dos outros personagens do núcleo familiar de Eduardo e de Henriqueta, ou mesmo de Alfredo. O efeito realista é perfeito quando estão em cena dona Maria e Vasconcelos, representantes da velha sociedade e dos velhos valores e que estabelecem um visível contraste com os jovens. Também Carlotinha e Henriqueta representam na comédia o que deviam ser as mocinhas da burguesia emergente daqueles tempos: estudavam francês, italiano, desenho e música, aspiravam ao casamento, respeitavam os padrões morais vigentes e são mais refinadas que

suas mães e avós, pois, como observa dona Maria, “são educadas para a sala: antigamente eram para o interior da casa!” (DF, p. 133), no âmbito da família, resta lembrar o menino Jorge, com menor importância para a trama, não compromete em nada a reprodução realista da família brasileira moderna. Alfredo completa o quadro dos personagens que são construídos a partir da observação dos costumes e sua presença em cena reforça a defesa que Alencar faz das camadas médias em ascensão: ele é o jovem honesto que acredita no trabalho e na família.

Deixamos para o fim o personagem Azevedo. É evidente que Alencar carregou um pouco nas tintas em sua caracterização. Era preciso dar um exemplo de personagem negativo, de mau burguês, para que seu expurgo da boa sociedade tivesse um efeito moralizador. Não importa que seus traços sejam exagerados, que o realismo da comédia diminua, por força da caricatura em que ele se transforma quando abre a boca. Alencar tinha em mente fazer uma crítica aos brasileiros que se encantavam com a França e não amavam suficiente o seu próprio país. Azevedo é afetado, pernóstico, ridículo, com a sua mania de introduzir palavras francesas o tempo todo em suas falas, como demonstra o comentário feito pelo pai de Henriqueta por ocasião de um encontro na casa de Eduardo: “Ora meu genro, se o Sr. continua a falar desta maneira, obriga-me a trazer no bolso daqui em diante um dicionário de Fonseca.” Azevedo havia expressado sua admiração por Carlotinha utilizando diversas palavras em francês: “Participo-te, meu caro, que tens uma irmã encantadora. Estou totalmente fascinado. A sua conversa é uma *gerbe* de graça; uma *fusée* de ditos espirituosos! [...] é realmente *étonnant!*” (DF, p. 125).

O exagero é proposital, que o espectador não se engane acerca do que significa esse personagem, quando comparado aos bons rapazes que são Alfredo e Eduardo. É bom mesmo que volte a Paris, como anuncia o desfecho. Não há lugar para ele na sociedade retratada por Alencar. Além disso, em seu desamor às coisas brasileiras, Azevedo despreza a arte nacional. Num curto diálogo travado com Alfredo, na décima terceira cena do terceiro ato, ele diz que não há nem arte nem artistas no Brasil.

Alfredo

[...] Que diz deste quadro, Sr. Azevedo, não acha que também vale a pena de ser desenhado por um hábil artista, para a nossa “Academia de Belas-Artes”?

Azevedo

A nossa “Academia de Belas-Artes”? Pois temos isto aqui no Rio? [...] Uma caricatura, naturalmente... Não há arte em nosso país. [...] faltam os artistas. (DF, p. 162)

Transformado em porta-voz do autor, Alfredo responde que a arte existe, o que não existe é o amor por ela, condenado então a atitude de todos aqueles “que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro” (DF, p. 163).

Esse diálogo traduz a preocupação de Alencar com a defesa do nacionalismo – sentimento que alimenta toda a sua obra – e, por conseguinte, com a afirmação de uma arte autenticamente nacional. As palavras de Alfredo deviam também despertar nos espectadores da época os apreços da nova dramaturgia que estava nascendo com *O demônio familiar*, uma peça, que apesar de escrita de acordo com um modelo importado, afirmava o seu colorido brasileiro nos personagens, nos costumes descritos e nos sentimentos.

#### 4.2.5 O tempo e o espaço

Quando Alencar resolveu tornar-se autor teatral e deparou com o desafio de organizar dramaticamente a matéria ficcional de suas peças, ele podia escolher concentrá-la ou alargá-la no tempo e espaço, de acordo com exemplos do passado. As tragédias gregas ou as tragédias do período clássico francês, como se sabe, seguiam o primeiro caminho: tudo se passava num único dia, num mesmo lugar. Já as tragédias de Shakespeare ou as comédias espanholas do Século do Ouro, de um modo geral, seguiam o segundo: os espaços se multiplicavam e a ação podia se passar em vários dias ou mesmo anos. Em termos formais, as peças se apresentavam ou como uma estrutura fechada, ou como uma estrutura aberta. Com os românticos que seguiam o modelo shakespeariano, o drama explodiu as unidades clássicas de tempo e espaço, tendendo ao alargamento da ação, embora, pelas dificuldades de mudar o cenário muitas vezes num espetáculo, eles tenham buscado um certo meio-termo, criando uma espécie de unidade de ato. Assim, cada ato podia passar em um local diferente, alargando obviamente o tempo ficcional.

A geração de Dumas Filho procede com inteira liberdade em relação aos modelos do passado que tem à disposição, beneficiando-se, portanto, das conquistas românticas. As peças podem passar-se ora em um, ora em mais espaços; ora em tempo concentrado, ora em tempo distendido. Tudo vai depender de como o dramaturgo quer abordar um determinado assunto.

Essa é também a posição de Alencar. Ele tanto utiliza a ação concentrada no tempo e no espaço, como no drama *Mãe* – tudo se passa em 24 horas, em duas casas contíguas –, quanto a ação que se desenvolve ao longo do tempo, como na comédia *As asas de um anjo*, cuja duração dura

aproximadamente cinco anos, exigindo seis cenários diferentes, embora todos na cidade do Rio de Janeiro.

Em *O demônio familiar*, o tempo é concentrado nos três primeiros atos: os acontecimentos se dão em sequência, praticamente sem intervalo, numa única tarde. Tão logo o primeiro ato termina, com Eduardo dizendo à Carlotinha que desejava saber que conversa tivera com Henriqueta, o segundo começa com o rapaz cobrando o esclarecimento da irmã. Da mesma forma, o segundo ato termina logo depois de Carlotinha deixar Henriqueta a sós com Eduardo, enquanto no início do terceiro, Henriqueta se queixa disso à amiga. Postas as ações dos três atos tão próximas no tempo, a verossimilhança exige que o espaço cênico seja o mesmo. De fato, tudo se passa na casa de Eduardo, em três cenários diferentes: um gabinete de estudo para o primeiro ato, um jardim para o segundo e uma sala interior para o terceiro. Como Alencar é econômico em suas rubricas, não dá nenhuma descrição dos ambientes em que se passam os três anos. Na montagem de 1857, coube obviamente ao ensaiador do Teatro Ginásio Dramático reproduzir em cena o que seria uma casa típica de uma família de classe média do Rio de Janeiro.

Nesse três primeiros atos, a ação concentrada no tempo e no espaço apresenta ao espectador/leitor tanto os fatos que compõem o enredo quanto a descrição dos costumes e o debate de ideias, tão ao gosto da comédia realista. Já no quarto ato, enquanto o espaço se mantém unificado – uma sala de visitas da casa de Eduardo –, o tempo se distende, embora não muito. Logo na segunda cena, Eduardo diz a Henriqueta que há um mês vem sofrendo desgostos e contrariedades para conseguir um meio de desfazer o casamento dela com Azevedo.

Esse alargamento do tempo, em um mês, é absolutamente necessário e coerente com o enredo. Ele permite não apenas que Eduardo tente um meio legal e honesto para resolver o impasse em que se encontra, estreitando seus laços com Henriqueta, mas, principalmente, que Pedro, lançando a mão das mentiras que já haviam separado os dois personagens, seja o pivô da solução. Nesse intervalo de um mês, tempo fundamental para a trama, portanto, o esperto criado age para separar Azevedo de Henriqueta, convencendo-o que Carlotinha se interessara por ele. Eis o que precipita o desfecho feliz, possível, porque Azevedo desmancha o noivado sem a necessidade de uma intervenção de Eduardo.

Em *O demônio familiar*, personagens, tempo e espaço, todos esses aspectos estruturados de uma peça teatral formam um todo orgânico articulado entre si. Contam uma história que ilumina alguns aspectos da vida brasileira de meados do século XIX, acomodando ainda, graças aos intuítos de Alencar, a exposição e o debate de questões sociais ligadas ao problema da escravidão doméstica e à formação da nossa primeira sociedade burguesa.

#### 4.2.6 Linguagem

A linguagem usada por Alencar na peça é extremamente rica e retrata acima de tudo as formas de expressão da época, não apenas aquelas usadas pelos escravos, mas, também pela sociedade de modo geral, e conseqüentemente viabiliza a compreensão do perfil dos personagens no texto.

Nota-se que José de Alencar, através da linguagem na obra em questão, mostrou alguns comportamentos e pensamentos cariocas do século XIX: o rico influenciado pela cultura europeia e vivendo em função dela (Azevedo), o falso

rico (Sr. Vasconcelos), o casamento por interesse financeiro ou social (Vasconcelos e Azevedo), a moça virginal e sonhadora (Carlotinha), o serviçal negro e fofoqueiro (Pedro), a viúva e mãe exemplar (D<sup>a</sup> Maria), o verdadeiro amor (Eduardo e Henriqueta), e o jovem humilde e nacionalista (Alfredo).

Almeida Prado (1993, p. 336), por exemplo, considera Pedro como um cronista, uma vez que ele informa sobre os hábitos e costumes da cidade. O negro parece conhecer todos as pessoas e lugares e estar bem informado sobre os eventos sociais. Daí sua habilidade para fazer e desfazer situações, pois encontra respaldo nas informações que colhe ao longo de suas andanças.

#### 4.2.7 O desfecho

A trama é leve, a linguagem direta, mesclando termos da língua francesa e da língua portuguesa. O objetivo da comédia é provocar riso no público e, de forma graciosa, mostrar os comportamentos ridículos de uma sociedade. Diferente da crença de que os demônios são causadores do mal, Pedro, o serviçal, age de maneira pensada, desejando o bem para ele e para os demais e quando percebe que causou algum mal ele volta e repara. O personagem está mais para anjo do que para diabo. É ele quem dá o tom de humor à narrativa através de uma série de confusões. Nota-se, também, que era totalmente improvável o criado Pedro ser tratado como membro da família de D<sup>a</sup> Maria, visto que era escravo.

A peça *O demônio familiar* é considerada Alta Comédia. O demônio da comédia, o negro Pedro, é o Fígaro brasileiro, sem as intenções filosóficas. A introdução de Pedro em cena oferecia graves obstáculos; era preciso escapar-lhes por meios hábeis e seguros. Depois, como apresentar ao espírito do

espectador o caráter do intrigante doméstico, mola real da ação, sem fazê-lo odioso e repugnante? Até que ponto fazer rir com indulgência e bom humor das intrigas do demônio familiar? Estas eram as primeiras dificuldades do caráter e do assunto. Pelo resultado já sabem os leitores que o autor venceu a dificuldade, dando a Pedro os atenuantes do seu procedimento, até levantá-lo mesmo ante a consciência do público.

Primeiramente, Pedro é o mimo da família, o *enfant gâté*, como diria o viajante Azevedo, revelando-se aí um traço característico da vida brasileira. Colocado em uma condição intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo, Pedro usa e abusa de todas as liberdades que lhe dá a sua posição especial; depois, como abusa ele dessas liberdades? Por que serve de portador das cartinhas amorosas de Alfredo? Por que motivo compromete os amores de Eduardo por Henriqueta e tenta abrir as relações de seu senhor com uma viúva rica? Uma simples aspiração de pajem e cocheiro e aquilo que noutra repugnaria à consciência dos espectadores acha-se perfeitamente explicado no caráter de Pedro. Com efeito, não se trata ali de dar um pequeno móvel a uma série de ações reprovadas. Os motivos do procedimento de Pedro são realmente poderosos se atendermos que a posição sonhada por ele está em perfeito acordo com o círculo limitado das suas aspirações e da sua condição de escravo. Acrescente-lhe a isso a ignorância, a ausência de nenhum sentimento do dever e tem-se a razão da indulgência com que recebemos as intrigas do Fígaro fluminense.

É possível compreender bem a significação do personagem principal da peça. Essa foi, sem dúvida, a série de reflexões feitas pelo autor para transportar ao teatro aquele tipo eminentemente nacional. Ora, desde que entra

em cena até o fim da peça, o caráter de Pedro não se desmente nunca: é a mesma vivacidade, a mesma ardileza, a mesma ignorância do alcance dos seus atos; e se de certo ponto em diante, cede às admoestações do senhor e emprega as mesmas armas da primeira intriga em uma nova intriga que desfaça aquela. Esse novo traço é o complemento do tipo. Nem é só isso: delatando os cálculos de Vasconcelos a respeito do pretendente de Henriqueta, Pedro usa do seu espírito enredador, sem grande consciência nem do bem nem do mal que pratica, mas a circunstância de desfazer um casamento que servia aos interesses de dois especuladores, dá aos olhos do espectador uma lição verdadeiramente de comédia.

*O demônio familiar* apresenta um quadro de família, com o verdadeiro cunho da família brasileira. Reina ali um ar de convivência e de paz doméstica que encanta desde logo, só as intrigas de Pedro transtornam aquela superfície: corre a ação ligeira, interessante, comovente mesmo, através de quatro atos, bem deduzidos e bem terminados. No desfecho da peça, Eduardo dá a liberdade ao escravo, fazendo-lhe ver a grave responsabilidade que desse dia em diante deve pesar sobre ele, a quem só a sociedade pedirá contas. O traço é novo, a lição profunda. Não se supõe que Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte, mas a verdade é que as conclusões de *O demônio familiar* têm caráter que consolam a consciência.

A peça, sem sair das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, é um protesto contra a instituição do cativo. Em *O demônio familiar*, a sociedade vê-se obrigada a restituir a liberdade ao escravo delinquente. A peça acaba sem abalos nem grandes peripécias, com a volta da paz da família e da felicidade geral.

Não se entrou nas minúcias da peça, apenas procurou-se pelo que ela apresenta de mais geral e mais belo e, contudo, não falta ainda o que apreciar em *O demônio familiar*, como por exemplo: os tipos de Azevedo e de Vasconcelos; as duas amigas Henriqueta e Carlotinha, tão brasileiras no espírito e na linguagem; e, o caráter de Eduardo, nobre, generoso, amante. Eduardo sonha a família, a mulher, os hábitos domésticos, pelo padrão da família dele e dos costumes puros de sua casa. Mais de uma vez enuncia ele os seus desejos e aspirações e é para agradecer a insistência com que o autor faz voltar o espírito do personagem para esse assunto.

A sociedade, diz Eduardo, “isto é, a vida exterior, ameaça destruir a família, isto é, a vida interior” (DF, p. 81) A essa frase acrescenta-se o pensamento de Machado de Assis:

A mulher moderna, diz Madama d’Agout, vive em um centro, que não é nem o ar grave da matrona romana, nem a morada aberta e festiva da cortesã grega, mas uma coisa intermediária que se chama sociedade, isto é, a reunião sem objeto de espíritos ociosos, sujeitos às prescrições de uma moral que pretende em vão conciliar as diversões de galanteria com os deveres da família. (ASSIS, 1886, p. 3)

Há, sem dúvida, mais coisas a dizer sobre a excelente comédia de José de Alencar. Nesta tarefa de apreciação literária há momentos de verdadeiro prazer. É quando se trata de um autor brilhante e de uma obra de gosto. Quando pode-se achar uma dessas ocasiões é só com extremo pesar que não se aproveita toda.

#### 4.3 O DEMÔNIO FAMILIAR E A CORTE

José de Alencar passou pelo desgosto de ver algumas de suas peças retiradas sumariamente de cartaz, sob alegação de escancarar faces da corrupção do mundo social e político, diante de famílias presentes ao espetáculo teatral – fato que feria convenções impostas por instituições e pela sociedade da segunda metade do século XIX.

O teatro tinha muita importância na vida cultural e social do Rio de Janeiro e havia grande rivalidade entre as duas principais agremiações teatrais daquele tempo: o Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro Ginásio Dramático – esse último procurava oferecer ao público fluminense novidades da cena francesa. As comédias tinham a intenção de divertir o espectador e, na estréia da peça *O demônio familiar* em 5 de novembro de 1857, a boa receptividade do público e da crítica provocou, de imediato, grande ressonância nos meios culturais da Corte.

Alencar cultivou a comédia realista de temas contemporâneos, tendo sempre, como objetivo principal, a denúncia das desordens da sociedade de seu tempo, no sentido de reafirmar a moral e os bons costumes que deveriam imperar na família brasileira.

*O demônio familiar* fez a crítica da escravidão doméstica num quadro de costumes em que se discutiam também as relações entre o amor, o casamento e o dinheiro. Ora, a escravidão doméstica no Brasil revelou-se singular, no sentido em que escravos, sinhazinhas, rapazes de família e mesmo a senhora/sinhá conviviam de forma (quase) natural e pacífica com essa situação, a ponto de, no dizer de Gilberto Freyre (1987, p. 337), ser o escravo considerado, muitas vezes, um agregado querido e necessário à família. Em vista desse quadro, muitos escravos se valiam da situação peculiar,

procurando tirar vantagens, de todas as formas possíveis, das regalias que gozavam no ambiente doméstico.

José de Alencar dedicou a peça *O demônio familiar* à Imperatriz D. Teresa Cristina, pedindo-lhe permissão para tornar pública a reverência. O fato de Alencar dar nome de Pedro – o mesmo do Imperador – ao menino endiabrado da comédia, motivou uma série de insinuações maldosas entre seus desafetos, especialmente por parte do crítico Paula Brito, em longo artigo publicado no jornal “A marmota”. O dramaturgo Artur Azevedo também acolheu essa ideia, afirmando que D. Pedro II teria ficado seriamente ofendido com a coincidência de nomes, fato que teria provocado a animosidade que o Imperador sempre demonstrou em relação a José de Alencar. Segundo Flávio Aguiar, essas insinuações calaram fundo Alencar, pois *O demônio familiar* fora dedicada à Imperatriz, nos termos mais sublimes: “Ela vos pertence, pois, Senhora, e por dois títulos: - porque sois a mãe da grande família brasileira, e porque vossa vida é um exemplo sublime de virtudes domésticas” (ALENCAR, citado em MORAES, 2009).

As reações polêmicas foram entretanto isoladas, pois ao término do espetáculo, a peça e seu autor foram aplaudidos com entusiasmo pela platéia. O público, em geral, afirmava que *O demônio familiar* era diferente de tudo quanto a dramaturgia brasileira havia produzido até então e seus propósitos renovadores e nacionalistas não passaram despercebidos da crítica teatral.

Entretanto, José de Alencar, incomodado com as acusações do crítico Paula Brito, publicou, no “Diário do Rio de Janeiro” um ensaio intitulado “A Comédia Brasileira” em que se defendia polidamente das ofensas recebidas, ao mesmo tempo em que justificava o tema abordado: com essa peça, deixava

de lado o gênero ligeiro e introduzia, na dramaturgia brasileira, a comédia realista, cujas características fundamentais eram a moralidade e a naturalidade.

A peça *O demônio familiar*, como já foi dito anteriormente, absorve características do teatro realista francês que havia lançado a moda do *raisonneur* – uma personagem cuja função seria acompanhar o desenvolvimento da intriga, formulando exemplos de ordem moral, construindo chaves de ouro, sabedorias do cotidiano, etc. O *raisonneur* atuaria ora como alter ego do autor, ora como porta-voz da opinião pública e da moral social. Na peça analisada, essa função caberia ao protagonista Eduardo, que assume, dessa forma, duplo papel. O herói, nessa concepção de teatro, apresenta-se como um dos catalisadores da ascensão da sociedade brasileira ao mundo da civilização e da cultura.

A peça é considerada abolicionista, mas de modo conservador: olha a escravidão enquanto mal social, embora esse olhar se aproxime mais do senhor branco e sua pureza familiar que dos inconvenientes para o negro escravo.

O movimento da peça aponta para uma melhor forma de organização social, tida como mais civilizada e libertadora frente à prisão moral da escravidão, porque além de o escravo ascender ao mundo do trabalho livre, o senhor também ficaria livre daquele escravo e dos inconvenientes causados por suas intrigas.

*O demônio familiar* também aponta para cenas do cotidiano brasileiro, de acordo com o programa de nacionalização de nossa cultura e de nossa arte proposto por José de Alencar. O autor consegue assim estabelecer um

equilíbrio entre o propósito renovador da arte dramática do século XIX e a formação de uma Nação autêntica, com identidade própria, ideias veiculadas e legitimadas pela trama dessa bem sucedida comédia.

#### 4.4 ANÁLISE SOCIAL E POLÍTICA DA PEÇA *O DEMÔNIO FAMILIAR*

É pertinente lembrar que o momento político internacional dessa produção dramatúrgica – concentrada em torno de fins dos anos 50 e princípios dos 60 – é o que se seguiu às revoluções de 1848 e à restauração da ordem, permitindo uma retomada do crescimento econômico, sob um clima democrático sob controle da burguesia industrial e financeira. No Brasil, a derrota da Revolução Praieira marcou o final da era de instabilidade vinda da Regência. A extinção do tráfico negreiro e a aprovação da Lei de Terras e do Código Comercial balizaram um momento de reordenação econômica e social que tem sido cada vez mais valorizado pela historiografia. A “questão servil” torna-se menos associada ao efeito Haiti e mais a uma discussão moral que se espalhava a partir da Inglaterra. O avanço da crítica liberal à escravidão se dava *pari passu* com a disseminação das teses de superioridade da raça branca. No teatro e nas artes em geral a escravidão quase não era representada – um verdadeiro indizível.

Alencar enfrentou corajosamente a questão e colocou a escravidão no centro de duas de suas peças: *O demônio familiar* e *Mãe* (1860). Mas a discussão foi retirada do espaço público e trazida para o privado. É a escravidão doméstica que é representada nessas peças, e a preocupação do autor era com seu impacto sobre as relações de família, um dos esteios da sociedade que defendia. Alencar tinha por projeto fundar uma cultura nacional

e moderna. Esses dois termos, no entanto, não conviviam sem tensões. O polo moderno tinha como espelho a civilização francesa, onde o autor foi buscar o modelo de teatro que praticou, seguindo a linha de um realismo moralizante à Alexandre Dumas Filho. O polo nacional trazia, por um lado, o problema da escravidão e, por outro, as tradições de uma família patriarcal, legítima herdeira do mítico encontro americano entre as raças branca e vermelha. Tais tradições não podiam ser simplesmente jogadas fora para a adoção dos novos padrões burgueses exportados pela cultura europeia. Alencar vislumbrou na mulher (das “boas famílias”, frise-se) o elemento capaz de, por meio de suas virtudes do coração (em oposição à razão masculina), promover essa simbiose entre os tempos modernos e os valores tradicionais.

No centro de seu teatro, estava uma reforma da família, em que o escravo doméstico estava destinado a desaparecer, mantendo-se, no entanto, os traços de afeto herdados do passado colonial. Esse tipo de divisão do caráter da família brasileira era compartilhado por outros intelectuais da época, como aparece na crítica de Machado de Assis.

Pedro [o escravo doméstico] é o mimo da família, o *enfant gaté* [...]; e isso pode-se ver desde logo no traço característico da vida brasileira. [...] O *demônio familiar* apresenta um quadro de família com o verdadeiro cunho da família brasileira; reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo.<sup>5</sup>

A condescendência com que a família tratava o escravo travesso era fruto da ternura que marcava as relações sociais, mesmo as mais desiguais, da vida brasileira, e é este quadro que, segundo Machado, Alencar pintou.

---

<sup>5</sup> ASSIS, Machado. Diário do Rio de Janeiro, 6 de março de 1866.

Assim, ao retratar o escravo doméstico, Alencar não o fez tanto para discutir o cativo em si, mas sim para encarar os dilemas da família brasileira, num quadro de transição modernizadora. O futuro do país seria determinado pelas soluções que se dessem a duas questões: o dinheiro (ou em outras palavras, a reforma econômica, a plena entrada no capitalismo) e a família (ou a reforma das relações entre homem e mulher, o novo papel da mulher na sociedade). Pairando sobre as duas, vinha a moral – a boa moral patriarcal buscando atualizar-se em burguesa (reforma das consciências) – garantidora da separação entre caminhos e descaminhos. E como pano de fundo estava a escravidão que deveria desaparecer sem causar distúrbios à ordem. Era a reforma social como consequência natural das demais reformas.

Justifica-se então que a escravidão retratada na peças de Alencar não seja a da violência, mas a que se deixa dominar pelo afeto doméstico. A Pedro, o escravo doméstico, em *O demônio familiar*, diz Eduardo, o *raisonneur*<sup>6</sup> e o senhor da casa: “Não te trato mais como um amigo do que como um escravo?” (ALENCAR, 1977, p. 62). Não impede que, para a nossa sensibilidade contemporânea, haja claros indícios na peça de que isso não é verdade.

Eduardo, que, por morte do pai, cumpre o papel de senhor da casa, e Carlotinha, sua doce irmã em idade de se casar, tratam o “moleque” com ordens ríspidas e críticas constantes à sua vadiagem e diabruras. Após tomar conhecimento de uma dessas, Eduardo diz à irmã: “É a consequência de abrigarmos em nosso seio esses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração!” (ALENCAR, 1977, p. 49). Mesmo com o irmão moço da família, Jorge, que ainda é uma criança, Pedro sabe

---

<sup>6</sup> *Raisonneur* era a personagem masculina que, com longas tiradas filosófico-morais, encarregava-se de passar a mensagem construtiva da peça.

perfeitamente o seu lugar e que não pode provocar o menino, sob pena de sofrer castigo.

JORGE – Se tu és capaz, vem tomar!

PEDRO – Ora! É só querer!

JORGE – Pois eu to mostrei!

PEDRO – Está arrumado! Pedro, moleque capoeira, mesmo da malta, conta lá com menino de colégio! Caia! É só neste jeito; pé no queixo, testa na barriga.

JORGE – Espera; vou dizer a mamãe que tu estás te engraçando comigo!

PEDRO – É só o que sabe fazer; enredo de gente! Nhonhô não vê que é de brincadeira? (ALENCAR, 1977, p. 49)

Nessa cena, fica evidente a consciência de Pedro sobre sua diferença, primeiro com orgulho (capoeira da malta, que não se confunde com menino de colégio), depois com limite das suas possibilidades (“é de brincadeira”). Mas aparece também algo desse olhar terno do autor. A verdade é que a personagem de Pedro não é construída com as cores características de um vilão. Ao contrário, inspira uma certa simpatia – talvez mais hoje do que na época. Antonio Herculano Lopes em seu artigo “Alencar, pensador social”<sup>7</sup> declara que:

por um lado, está na base de um personagem claramente seguidor de uma tradição arlequinesca; por outro, no uso de um linguajar colorido, espécie de patois afro-brasileiro estereotipado, que com suas imagens saborosas serve bem à comédia, contrastando com o linguajar enfadonho do *raisonneur* Eduardo.

Tentando convencer Carlotinha a se casar com um homem supostamente rico, Pedro assim descreve a cena futura.

---

<sup>7</sup> Disponível em [www.sec.advento.com.br/anpocs/inscricao/resumos/0001/TC1393-1.pdf](http://www.sec.advento.com.br/anpocs/inscricao/resumos/0001/TC1393-1.pdf)  
Acesso 20 nov 2009.

Meio-dia nanhã vai passear na rua do Ouvidor, no braço do marido. Chapeuzinho aqui na nuca, peitinho estufado, tundá arrastando só! Assim, moça bonita! Quebrando debaixo da seda, e a saia fazendo xô,xô,xô! Moço, rapaz deputado, tudo na casa do Desmarais de luneta no olho: “Oh! Que paixão!...” (...) E aquele homem que escreve no jornal tomando nota para meter nanhã no folhetim. (DF, 1977, p. 48)

Pedro é esperto o suficiente para conhecer todos os atrativos dessa imagem de mulher moderna, que já se aventura no espaço público, exalando sensualidade, para o deleite da plateia masculina que a louvará nos jornais. Mas é a sua infantilização que se destaca e que vai dar ensejo ao desenlace da peça. Trata-se de um “réptil venenoso” no seio da boa família brasileira, mas não por sua culpa. É um ser inferior, incapaz de ter noção da consequência de seus atos. Ao final, Eduardo lhe dará sua carta de alforria, mas não como prêmio e sim com punição.

O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da 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. (DF, 1997, p. 98)

Faria defende que “A liberdade dada a Pedro no desfecho significa libertar a família de uma herança colonial e inseri-la na modernidade burguesa” (FARIA, 1993, p. 267).

Muitos, entre os quais Machado, saudaram esse final como de cunho abolicionista. Outros, como o jornal *A Marmota*, consideraram-no um final imoral. A polêmica se estendeu por mais de um século. Décio de Almeida Prado resumiu com felicidade a questão: “Alencar [...] gostaria que a

escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica mostrava-se capaz de fazer” (PRADO, 1974, p. 3). A luz de escritos de fim de vida como antiguidade da América, a importância desse “passe de mágica” torna-se mais evidente. Alencar não tinha um lugar para a raça negra no seu projeto de construção da nação brasileira.

## **5 SORTILÉGIO**

Roger Bastide escreveu uma “Introdução à antologia de teatro negro-brasileiro” (1972) para ser publicada em inglês, da qual destacamos algumas referências feitas a *Sortilégio* (ministério negro).

De acordo com Bastide (1972, p 13), *Sortilégio* ocupa na literatura brasileira exatamente o lugar que *O filho nativo* (*Native Son*, de Richard Wright, 1940) ocupa na literatura afro-norte-americana. Certas frases respondem de volta, de um hemisfério para o outro, de Wright para Nascimento, demonstrando a unidade fundamental das Américas negras, além da diversidade de ideologias, das situações políticas e das variáveis estratégias do branco:

Agora me libertei. Para sempre. Sou um negro liberto da bondade. Liberto do medo.

Liberto do medo, desse medo que visita tanto o filho nativo como o herói de Abdias – o elogio do negro mau, que mata e viola a mulher branca, oposto ao “nigger” da Cabana do Pai Tomás, castrado pela bondade pragmática do branco – e a descoberta da liberdade e da autenticidade através da recusa. *Sortilégio* acrescenta àquelas do Filho Nativo uma outra dimensão: o enraizamento na herança africana através da macumba carioca que desvela esta revolta do absurdo de ser apenas uma resposta para o desafio do branco

– o que habilita ao herói concluir numa mensagem, num discurso dos deuses à assembléia dos homens reunidos.

Qual, então será o legado de sortilégio? Eu não posso no fim desta Introdução evitar colocar esta questão. O que é importante, depois de tudo, não é colocá-la. É a resposta que importa. A resposta que os escritores negros do Brasil levarão ao povo do qual eles são os arautos. Sortilégio não é uma conclusão, mas uma lâmina rotativa nascida do medo, que estabelece o crime como uma expressão de revolta, da libertação que é o caminho da nova cultura afro-americana. (NASCIMENTO, 1979, p. 121-122)

*Sortilégio* (ministério negro) estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1957, após uma longa batalha com a censura que vetara a peça. Em 1960 saiu em livro publicado pelo Teatro Experimental do Negro. Nos Estado Unidos, foi produzida em inglês pela Universidade do Estado New York – Centros de Estudos Portorriquenhos, em 1971, e pelo Inner City Cultural Center, de Los Angeles, em 1975.

Abdias do Nascimento esclarece que:

*Sortilégio II* (ministério negro de Zumbi redivivo) obedece à mesma estrutura dramática e formal de peça anterior, da qual é apenas uma versão atualizada. Quase 30 anos se passaram desde que escrevi o primeiro *Sortilégio*, e considerei necessário reformular alguns detalhes que intensificam o engajamento do mistério com suas raízes africanas, assim como resgata da história, atualizando-o, o exemplo de Zumbi na luta da libertação, dignidade humana, e soberania dos povos negros africanos.

Em 1961 o Teatro Experimental do Negro – TEN – publicou a antologia que organizei intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos*; o Prólogo incluído neste volume é o mesmo de 61, com ligeiras correções aconselhadas pelo tempo decorrido desde sua publicação original. Esse Prólogo reflete, talvez algumas das deficiências do autor; outras carências que apresenta são resultantes da ausência e/ou distorção de informação que o negro brasileiro sofre, tanto por parte do nosso sistema educacional, de nossas instituições oficiais e convencionais de cultura, como do nosso aparato de comunicação de

massa (jornais, rádio, televisão, etc.) Todos são sócios mobilizados no bloqueio mental de que o negro é vítima. (NASCIMENTO, 1979, p. 14-15)

## 5.1 ARQUÉTIPOS E CARICATURAS DO NEGRO

Um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é que seus filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas estereótipos e/ou caricaturas: “o escravo”, “o sambista”, “a mulata boazuda”. A acusação é pertinente, embora o cinema brasileiro moderno prefira em geral personagens desse tipo, esquemáticos ou simbólicos, negros ou não.

O antropólogo Artur Ramos já observara, em *O folclore negro no Brasil* (1935), como alguns orixás “passaram ao folclore brasileiro e mantêm estreito contato com a imaginação popular, contato mágico e algo familiar, pois sobrevivem como símbolos de complexos individuais”. Isso pode ser comprovado no excelente documentário de Eduardo Coutinho, *Santo forte* (1999), onde cidadãos perfeitamente normais conversam com entidades sobrenaturais. Esses símbolos são muito bem detalhados por Pierre Fatumbi Verger no livro *Orixás* (1981), cuja classificação das qualidades e defeitos pessoais das divindades afro-brasileiras revela mais de uma.

Outra família de tipos provém da imaginação do branco, forjada pelo medo, solidariedade, amor ou ódio. Pertence a um estrato mais recente do que os de origem africana. Muitos são oriundos do tempo da escravidão, outros estão ainda em formação no inconsciente coletivo do brasileiro. São comuns a outras sociedades surgidas na *plantation* de cana, café algodão, como no sul dos Estados Unidos e Cuba. Nem todos são pejorativos, como veremos.

João Carlos Rodrigues, no “Blog do Texto” faz as seguintes considerações a respeito dos arquétipos e caricaturas do negro:

Inspirado na peça *Os negros* (1959) de Jean Genet, baseado na obra de Verger e na minha própria observação pessoal, estabeleci a seguinte subdivisão de arquétipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro, primeiro numa série de artigos no jornal última hora em 1975, posteriormente em livro, em 1988 e 2001. O livro e o filme de Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil* (1999), que tratam do mesmo tema na televisão brasileira, confirmaram que eu estava no caminho certo. Na ficção brasileira, no cinema ou fora dela, todos os personagens negros pertencem a uma das classificações abaixo, ou são uma mistura de mais de uma delas, Pretos Velhos, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre Selvagem, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa ou como no caso do personagem Emanuel de Sortilégio o Negro Revoltado que iremos abordar neste capítulo (RODRIGUES, 2006)

## 5.2 O NEGRO REVOLTADO

O negro revoltado é a variante belicosa do Nobre Selvagem. No Brasil, o grande exemplo é Zumbi, último governante do Quilombo dos Palmares, cujos domínios resistiram quase um século aos colonialistas portugueses, no século 17. Até hoje sua saga semi-lendária é ensinada nas escolas, e, nas últimas décadas, substituiu o integrado Henrique Dias no imaginário dos estudantes, como um autêntico herói nacional/popular. É tema de canções, peças de teatro, seriados de TV e evidentemente de filmes.

Temos muitos exemplos do Negro Revoltado nos tradicionais filmes de época. A maioria diz respeito à fuga de plantações, geralmente após o assassinato do capataz malvado que martirizava um inocente. É o que acontece em *Sinhá moça* (1953) e *A marcha* (1972). Mas, como na Bíblia, a entrada na Terra Prometida não é para todos. Em *Ganga Zumba*, os variolosos e os “impuros” são executados na entrada de Palmares. Apenas um cineasta

se arriscou a descrever a vida no *Quilombo*, um de vários locais insubmissos. Nos 50 anos descritos no filme, vemos, como pano de fundo, uma sociedade mercantil, pressionada por um adversário mais poderoso, tornar-se militarizada até o suicídio. O Quilombo em todos esses filmes é uma utopia política, e o Negro Revoltado, por conseguinte, um utópico destinado ao fracasso.

O equivalente contemporâneo do quilombo é o militante politizado. O exemplo mais explícito surge na peça teatral *Sortilégio* (Teatro Experimental do Negro). Emanuel, advogado negro, por ciúmes mata a esposa branca e foge perseguido pela polícia. Durante a fuga, vai se despojando de seu verniz civilizado e adquirindo consciência de sua negritude. “Sou um negro liberto da bondade!” (S, p.121), exclama no ponto culminante da peça. Nos filmes brasileiros não existe nada tão explícito e tão contundente.

### 5.3 RAÍZES DA ARTE DRAMÁTICA NEGRO-BRASILEIRA

As raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana. Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos deuses e aos antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. Para Frobenius “[...] o rito provém de um jogo. Manifesta-se como um instituto no homem: a vontade de representar. E representar seu papel seria a origem de toda a Civilização. O homem é o ator; o jogo é a representação da Tragédia que ele vive” (FROBENIUS citado em NASCIMENTO, 1979, p. 286).

A esse instinto ou necessidade vital, o africano subordina todos os aspectos de sua existência pessoal e comunitária. A própria beleza tem outro significado muito diverso do ocidental, possuindo um valor próprio, decorrente do serviço que pode prestar à vida. Também, a justiça está no mesmo caso, não constituindo uma instância absoluta, mas subordinando-se à vida.

As grandes festas religiosas – forma da vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. Farta é a documentação, no passado e no presente, revelando as bem desenvolvidas formas de teatro africano, negadas pelos incapazes de compreender o drama que não apresente o cânon tradicional do Ocidente.

O teatro dos povos de cor precedeu o nascimento do teatro grego. Gaston Baty e Dionísio René Chavance informam: “apenas há uns poucos anos se revelaram, graças aos descobrimentos do abade Driotton, os primeiros textos de literatura dramática” (BATY E CHAVANCE citados em NASCIMENTO, 1979, p. 20).

Documentos novos surgiram indicando pistas e rumos da evolução daquela cultura teatral desconhecida, perdida no vale do Nilo. Até que “finalmente foi possível restituir ao Egito a honra de certos descobrimentos que se atribuíam, jactanciosamente, aos gregos” (NASCIMENTO, 1979, p.20).

A Grécia seguiu os passos do Egito. Antes de Édipo – cerca de mil anos – escreveu-se, no Egito, um libreto sobre a morte de Hórus, o qual se iguala à tragédia esquiliana. A própria forma dramática dos ritos, tornando-os mais sugestivos, assim como a prática do culto de Dionísio, foi imitação do Egito negro. Reproduziam os gregos a atmosfera teatral: canto, dança e

poema, reunidos no culto dionisíaco. Todavia, na Grécia, o teatro desprendeuse da rígida disciplina do culto. Avanço que o teatro egípcio não pôde ou não soube conquistar, rompendo a servidão ao sacerdote e assumindo a necessária liberdade. Ficou prisioneiro, estagnou, quase se perdeu para sempre a notícia de sua existência. Mas isto é outra história.

#### 5.4 O NEGRO NO TEATRO BRASILEIRO

No Brasil, a bandeira da consciência negra foi empunhada pelo Teatro Experimental do Negro desde a sua fundação, em 1944. Quer no plano artístico, quer no campo social, o TEN vem procurando restaurar, valorizar e exaltar a contribuição dos africanos à formação brasileira, desmascarando a ideologia da branquira que implantou entre nós uma situação tal qual na expressão sartriana. “Desde que abre a boca, ele – o negro – se acusa, a menos que se encarnice em derrubar a hierarquia” (NASCIMENTO, 1979, p. 28-29), hierarquia essa representada pelo colonizador europeu e seu processo civilizatório.

Ramo de circunstância cultural, o Teatro Brasileiro formou-se marcado pelo colonialismo, afetado pela mesma alienação e dependência à Metrópole, característica da nossa contingência histórica. Sabe-se com Gumplovitsk que, à medida que as sociedades se vão diferenciando em classes, há, simultaneamente, uma estratificação étnica. Da estratificação social caminha-se para a formação da estética racial. O grupo dominante formula seus valores estéticos fortemente impregnados pelas conotações raciais. Conseqüentemente, a cultura dominante do colonizador branco simplesmente esmagou a cultura trazida pelos africanos. Os sinais exteriores do “estupro

cultural” cometido pelos brancos contra os negros são visíveis, por exemplo, na chamada assimilação ou aculturação. Termos que não passam de puro despistamento do imperialismo da brancura, e deixam à mostra seu indisfarçável objetivo da absorção do que o negro tem de mais profundo: o seu espírito. “Um negro de alma branca”, eis o que de mais “nobre” se pretende fazer do negro no Ocidente.

Da escravidão aos dias de hoje, com variações de grau, os cultos negros têm tido uma existência clandestina, portanto, criminosa. Conseguem certa tolerância como folclore. A pressão social e a violência da polícia impuseram o sincretismo religioso, que identifica Obatalá ao Senhor do Bonfim, Xangô a São Jerônimo, Yansã a Santa Bárbara ou Ogun a São Jorge. Os cultos afro-brasileiros não são apenas manifestações folclóricas; ou melhor, seriam folclore na medida em que fossem, por exemplo, as religiões católica e muçumana. A humilhação racial e religiosa a que foi submetido o negro brasileiro é uma história dramática que ainda está por ser contada. Edison Carneiro advogou um movimento destinado a defender a liberdade de cultos.

Entretanto, como já afirmou o poeta Gerardo Mello Mourão (1957) no programa da peça *Sortilégio* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o negro “[...] é a negação do grego, a negação do Orfeu”. Por isso, simultaneamente ao movimento de se ajoelhar diante de um altar católico, ele executa um passo coreográfico; produz um fato rítmico; impõe à cerimônia da lavagem da Igreja do Senhor do Bonfim, por exemplo, uma inequívoca atmosfera mágica – africana, de cunho fáustico por excelência. Um ser teofânico, o negro, pela dança e pelo canto e pela pantomima, capta o divino: configura seus deuses, humaniza-os e convive com eles no transe místico.

A primeira denúncia do Teatro Experimental do Negro teve como alvo a impostura dos chamados estudos sobre o negro. O sociólogo Guerreiro Ramos afirma:

O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando a gente de cor à luz do pitoresco ou do histórico puramente, como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é leitmotivo de todas as realizações do Teatro Experimental do Negro, entre as quais o seu jornal Quilombo, a Conferência Nacional do Negro (1949) e o I Congresso do Negro Brasileiro, realizado em 1950. (GUERREIRO citado em NASCIMENTO, 1979, p. 29)

Ainda segundo Abdias,

Num ensaio, em preparo, sobre Teatro Negro, desenvolvemos e aprofundamos estas considerações. Todavia, fique consignado, que da alienação da nossa cultura, da alienação do nosso conceito estético, caímos na ambivalência a que o ideal da brancura submeteu a existência brasileira: um povo de cor que oficialmente pretende ser um povo branco. Sobretudo no exterior, quando o Brasil defende a política anti-racista, o faz num tom benevolente e paternalista de país de brancos. Tal anomalia, aliás, mereceu do cientista Guerreiro Ramos um estudo denominado *Patologia do "branco" brasileiro*. (NASCIMENTO, 1979, p. 29)

Os germes de um teatro popular brasileiro autêntico estão nos Autos dos Congos, das Taieiras, dos Quicumbres, do Bumba-meu-boi e outros populares. Este teatro está ainda por ser desenvolvido, quando ultrapassarmos definitivamente a fase de dependência espiritual e da alienação.

É a custo que o negro impõe sua presença à nossa literatura dramática, mesmo em papéis secundários, como é o caso quase geral das peças

mencionadas. Mas, conforme assinala o crítico Adonias Filho, em penetrante ensaio sobre “A temática negra”, o negro é o responsável pelo Ciclo do Pai João, crônica oral da escravidão, que prossegue no Ciclo do Martírio: Negra Fulô e Negrinho do Pastoreio, entre outros personagens. O ciclo Heróico, por motivos óbvios, foi o mesmo desenvolvido em nossa literatura. No teatro de Martins Pena, o negro, entra, unicamente, como elemento pitoresco; não quis, à semelhança de Castro Alves, Arthur Azevedo e, em menor escala, José de Alencar, fazer o palco contribuir para a libertação do escravo.

Na realidade, combater a escravidão tinha seu quê de temerário. Os autores se viam na contingência de ocultar o próprio nome, o que aconteceu com *Mãe*, que nem chega a ser obra abolicionista, e não trazia a assinatura de José de Alencar quando foi representada no Teatro Ginásio Dramático, a 24 de março de 1860, informa João Luso e outras peças apresentadas: *Cenas da escravidão*, maio de 1875, no Teatro São Luis; *Lei de 28 de setembro*, em 10 de outubro de 1887, no Teatro D. Isabel; *A escrava Andrés*, no Ginásio, em 1879, e *O Liberato*, em 1881, no Teatro Lucinda, todas omitem os nomes dos autores. Qual a razão? Exigência das autoridades? Receio de represálias? *O Escravocrata*, de Artur Azevedo em parceria com Urbano Duarte, não obteve da censura, na época a cargo do Conservatório Dramático, autorização para a encenação, sendo publicada em 1884. *A cabana do pai Tomás*, publicada em inglês em 1851 e em português em 1853, foi representada em julho de 1876 no Rio, obtendo ruidoso sucesso, seguindo depois para o interior do país.

Os textos citados, nem de longe, significavam o verdadeiro teatro que o negro estava de fato praticando na clandestinidade dos seus cultos, na comemoração dos seus antepassados, rios folguedos e, principalmente, na luta

épica pela libertação da raça. Heróis como Zumbi dos Palmares, nas Alagoas, Chico-Rei, em Minas Gerais, Karocango, no Estado do Rio de Janeiro, ou o Preto Pio, na Serra do Cubatão, em Santos, figuras históricas nimbadas de lenda e mito, aguardam o Porta que os integrará em nossa dramaturgia.

## 5.5 ASCENSÃO SOCIAL DO NEGRO

Nunca no Brasil o papel do negro na sociedade, na economia, na cultura foi tão estudado como nos últimos trinta anos. Historiadores, sociólogos, antropólogos, críticos literários, linguistas e musicólogos brasileiros europeus e norte-americanos publicaram teses, livros, ensaios e inúmeros artigos em revistas especializadas ou de vulgarização que modificaram profundamente a visão que se tinha até então no Brasil, do papel do negro e da própria identidade do país como nação. Isso transformou, de certa forma, a visão que foi marcada pelas teses do racismo científico e pelas virtudes do branqueamento até os anos 1930 e após esse período, pela exaltação das virtudes da miscigenação e da democracia racial brasileira que louvava a integração progressiva do negro numa sociedade onde, embora pudessem existir certos preconceitos raciais, não haveria racismo.

Era consenso que no Brasil, o país do homem cordial e tolerante, não existiam as formas de racismo e de discriminação que tinham marcado as sociedades norte-americanas e sul-africanas, e de que o desenvolvimento do modelo luso-tropicalista a partir dos anos 1935 era uma feliz exceção que permitira evitar mortíferos conflitos. Na verdade, ao longo do século XX tinham surgido, como poderemos constatar, um certo número de movimentos políticos, sociais e culturais que denunciavam os limites ou até a impostura da

democracia racial, porém, o ano de 1978 marcou uma mudança fundamental na maneira de encarar a problemática da identidade brasileira e as relações raciais no seio daquela sociedade.

Graças ao início da abertura política no final da ditadura militar, surgiu e se desenvolveu, em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, um movimento negro articulado que se posicionava em ruptura em relação à postura, politicamente correta até então, da democracia racial. A denúncia das formas de racismo, de discriminação, de opressão, de marginalização, de injustiças sofridas pela população negra e a reivindicação do direito à diferença, ao reconhecimento da dignidade e da identidade dos afro-brasileiros, chamados também de afro-descendentes, e o exercício da plena cidadania daqueles que sempre foram considerados como os vencidos, foram a bandeira deste movimento.

É de assinalar que um livro marcou o ano de 1978 por seu caráter iconoclasta e provocador: *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*, escrito por Abdias do Nascimento, um intelectual negro, figura da luta pelos direitos humanos ainda então exilado nos EUA. Lá convivera com os mais representativos membros dos seguidores de Martin Luther King, dos Black Punthers.

Logo, ao analisar a peça *Sortilégio* escrita por Abdias, podemos verificar a presença dessas influências no perfil de seus personagens no caso, essencialmente do advogado Emanuel, que abdica de sua cultura e busca assimilar os valores europeus, objetivando com isso, acima de tudo, ascensão social, uma vez que a história mostra que o poder, o dinheiro e o conhecimento embranqueciam. Emanuel paga o preço de suas escolhas, mas se conscientiza

delas e, no desenvolver do personagem podemos constatar que sua grande busca gira em torno da ascensão social, como se de alguma forma isso pudesse fazê-lo sentir-se realizado ou vingado.

Já na peça *O demônio familiar*, Pedro age de forma dissimulada e contraditoriamente inocente, o personagem é anjo e demônio, persegue incessantemente seu objetivo e para tal, cria situações, mente, engana, distorce fatos, na verdade é extremamente complexa a análise dos objetivos de Alencar em relação ao personagem Pedro, principalmente se pensarmos no contexto da época, porém, algo é inquestionável, Pedro desejava fortemente ser cocheiro, se imaginava como cocheiro e para tal, agia dessa forma. Ser cocheiro representava para Pedro, conquista, sucesso, ascensão, poder, enfim glória.

Identifica-se em ambos os personagens a mesma busca, aquela inerente ao homem negro, que precisa ser competente, trabalhador, honesto, íntegro, rico, bem sucedido, tudo em duplicidade, pois, além de ter essas qualidades ele precisa se destacar mais que o branco para ser reconhecido. Esses fatores embranquecem, purificam e retiram o negro da invisibilidade.

Assim, quando Abdias do Nascimento defende a tese do genocídio cultural, da alienação do negro brasileiro, da desvalorização das culturas afro-brasileiras a este processo que se refere, nenhum intelectual ou escritor mulato ou negro se atreveu a criticar ou, sobretudo a questionar a “verdade” da superioridade do branco e da civilização europeia.

Felizmente na atualidade, superando todas as expectativas, o negro já articula uma linguagem literária própria, rompe o discurso com a cultura oficial e se manifesta como um elemento de resistência à sua marginalização social.

Portanto, cabe salientar que essa ruptura vem, em primeiro lugar, da primazia da relação entre o escritor e a comunidade racial étnica, numa recusa das formas de alienação ligadas à cultura oficial e aos preconceitos que inferiorizam o negro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Antonio Candido em “O direito à literatura” (2004), há os bens compressíveis e os bens incompressíveis, sendo estes os que não podem ser negados a ninguém. Para esse mesmo autor, a literatura, sendo manifestação universal de todos os homens em todos os tempos, impede que qualquer pessoa não tenha contato, cotidianamente, com algum tipo de fabulação. Se essa premissa é adequada, e parece de fato ser, então a literatura, compreendida como toda e qualquer manifestação de verniz ficcional, dramático e poético, é também um direito humano, pois que toda pessoa tem a necessidade, e o direito a ela.

É ela que, ainda segundo as palavras do autor, sendo fator indispensável de humanização confirma o homem na sua humanidade, ou, conforme Vargas Llosa,

que a cultura, a literatura, as artes, a filosofia, desanimalizam os seres humanos, ampliam extraordinariamente seu horizonte vital, atizam sua curiosidade, sua sensibilidade, sua fantasia, seus apetites, seus sonhos, os tornam mais porosos à amizade e ao diálogo, e melhor preparados para enfrentar a infelicidade. (LLOSA, 2006, p. D8)

Com base nessa ideia pode-se afirmar que a expressão “direito humano” transcende seu campo de aplicação das esferas do político e do jurídico para a esfera privada do indivíduo e dos grupos, cuja produção vai desembocar na identificação do patrimônio cultural da sociedade mundial, por sua vez, já protegido por Convenção Internacional.

O risco existente para a formulação da ideia do direito humano fundamental à literatura é a perda de eficácia do próprio conceito de direito

humano fundamental, pois que tudo ou quase tudo poderia se configurar como direito dessa espécie. A eficácia, real, passaria a ser apenas simbólica. De fato, esse risco existe; contudo, a contingência parece ser da própria sociedade moderna, e nela os direitos humanos fundamentais não seriam apenas universais, mas também universais direitos humanos, fundamentais e universais.

A decisão fica por conta da resposta que se possa dar à indagação: vale a pena correr o risco de se construir a ideia do direito à literatura como direito humano?

Considerando que o século XIX foi, no Brasil e em todo o continente, a época em que o negro tornou-se um problema. Antes, durante os séculos iniciais da colonização, o tráfico e a exploração de escravos africanos redundaram em fonte de lucros tão fértil e vital para as metrópoles europeias que o processo escravista, do qual o escravo tornou-se “os pés e as mãos”, desenvolveu-se sem questionamentos, salvo a exceção de vozes isoladas que se levantaram em defesa dos escravizados.

A África por sua vez, era tão pouco conhecida, estava de tal modo distante das preocupações das nações expansionistas que foi relativamente fácil para os interesses escusos, os ideólogos oficiais, associarem a ideia da escravidão aos “benefícios” que o ingresso no seio da civilização cristã católica traria para aqueles selvagens pagãos que, segundo eles, talvez nem alma tivessem. Essa visão da escravidão como um “bem positivo” para os escravizados seria o argumento de muitos escravocratas em debates ao longo do século XIX. A perpetuação dessa mentalidade fazia-se necessária aos empreendimentos governamentais e de particulares os quais dependiam,

basicamente, de um tipo de colonização e de uma economia fundamentados no regime servil e dele dependentes.

A literatura, apenas na segunda metade do século XIX, ocupou-se com mais freqüência dos negros, criando personagens e apresentando a raça explorada. Entretanto ao falarem do negro, falavam mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando, sobre o negro, noções arraigadas reveladoras do racismo há séculos latente no pensamento ocidental, reforçado pela visão cientificista das raças humanas da segunda metade do século XIX.

Exemplo exato do que ocorre na obra *O demônio familiar*. O enredo gira em torno dos esforços de um criado negro para mudar os planos de casamento de seu senhor em sua própria vantagem. O culpado é descoberto, libertado por seu dono, mas expulso de casa com as seguintes palavras: “Toma: é a 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” (DF, p. 226).

José de Alencar abordava seu assunto com a firme intenção de confirmar suposições etnocêntricas sem cogitar de dar ao negro a oportunidade de expressar as próprias ideias, inclusive a respeito de si próprio.

À semelhança de um ventríloquo, esses autores pertencentes à elite dominante davam voz, “faziam falar”, a um negro que imaginavam existir e desejavam confirmar. Com argúcia observara Montesquieu, cem anos antes, “é impossível supor que essas pessoas sejam homens; porque se os supuséssemos humanos, começaríamos a crer que nós próprios não somos cristãos (Montesquieu, *Do Espírito da Lei*, ano 1748, cap. XV), isso explica a reiteração de imagens caricaturais pelos elitistas em outro trabalho na criação

de personagens negros. Surgiram os estereótipos “benevolentes”, inspirados pelo racialismo romântico.

A principal aversão de Macedo pelos negros, mesmo não sendo escravos, provinha de sua falta de tolerância e de entendimento na herança cultural africana que permaneceu com os escravos no curso das gerações.

A maior parte da literatura das décadas centrais do século XIX exalta a natureza suave, passiva e fiel do escravo, sintetizada ao máximo na peça *O demônio familiar*, de Alencar. *O cego* (1849), de Joaquim Manuel de Macedo, um dos porta vozes literários da elite plantadora de café: “Serei grato e fiel eternamente / Sou vosso escravo-não ! Sou mais do que isso. Sou cão fiel, que a vossos pés vigia!” ( p. 9.).

Já na obra *Sortilégio*, Abdias do Nascimento, após um século, vale-se do personagem Emanuel e de um texto visto como uma fábula moral para criar uma metáfora da situação do negro no Brasil. Emanuel despreza sua própria cultura e sua religião pelo desejo de ascensão social.

A literatura pode e deve mudar esta realidade, fazendo o caminho inverso, passando a ver o negro, o índio, a mulher, e todos aqueles que pertencem às minorias de forma igualitária, todos com defeitos e qualidades como qualquer ser humano, porém lançando sobre as minorias novos olhares, que precisam ser apenas HUMANOS.

Nesse contexto o nosso foco se volta à realidade triste e massacrante na qual vive, ou melhor, sobrevive o povo brasileiro, que apesar de ter legalmente garantidos na literatura jurídica o direito à educação, à saúde, à alimentação, e até mesmo ao lazer não consegue ver, na prática do cotidiano,

refletida essa realidade e ela acaba permanecendo numa espécie de limbo legal.

No texto de Alencar a imagem social do povo brasileiro foi construída de forma consciente, retratando a sociedade espremida entre a verdade escravocrata e patriarcal e as promessas de um capitalismo nascente, tendo a abolição da escravatura como grande indagação social da época.

*Sortilégio* apresenta a sociedade conflituosa da época, através do preconceito velado, porém, presente em todos os segmentos sociais, no qual o negro bem sucedido seria visto como quase branco ou, como diziam absurdamente as mentes preconceituosas, um negro de “alma branca”.

Dessa forma, conclui-se que as duas peças atuam como elementos de denúncia com relação ao desrespeito aos direitos humanos dos personagens negros, os quais retratam os sentimentos da sociedade brasileira dos séculos XIX e XX e fomentam discussões futuras no sentido de se continuar lutando pelo reconhecimento de um povo que ajudou a edificar a nação brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. comédia em 4 atos/José de Alencar; apresentação e estabelecimento de texto: João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. “As asas de um anjo: advertência e prólogo da 1ª. edição”. In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AFOLABI, Niyi. “A visão mítico-trágica da dramaturgia abdiasiana”. In: *Hispania*, n. 88, set 1998.

ALTHUSSER, Louis. In: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

ANJOS, Maria Luísa Araújo dos. “Sortilégio - fragmento do texto readaptado”. Brasília, 2006. Monografia (Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília.

ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

BALEEIRO, Aliomar. *Direito brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

BASTIDE, Roger. “A propósito do Teatro Experimental do Negro”. In: *Revista Anhembi*, São Paulo, ago 1951. p. 1-99.

\_\_\_\_\_. “Drama para negros e prólogos para brancos: uma introdução”. In: *Revista Thot*, Brasília, vol. 1, 1997.

BATY, Gaston; CHAVANCE, Dionísio; CHAVANCE, René. *El arte teatral*. Madri: Editora Fondo de Cultura Econômica, 1951.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Coleção Série Novas Perspectivas. Rio Grande do Sul: Editora Mercado Aberto, 1983

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura.” In: BATISTA, Abel Barros (org.) *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANOTILHO, José Joaquim Gomes. *Direitos humanos, estrangeiros, comunidades migrantes e minorias*. Oeiras: Celta, 2000.

CAVALLEIRO, E. (org). *Racismo e anti-racismo na educação*. São Paulo: Summus, 2001.

CERQUEIRA, Marcelo. *A constituição na história: da revolução inglesa 1640 à crise do leste europeu*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CITTADINO, Gisele. *Pluralismo, direito e justiça distributiva: elementos de filosofia constitucional contemporânea*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2000.

COMPARATO, Fábio Konder. *A afirmação histórica dos direitos humanos*. São Paulo: Saraiva, 2005.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Notas sobre a literatura brasileira afro-descendente”. *Cronos Revista de História*. Pedro Leopoldo/MG, v.6, 2002.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1987.

\_\_\_\_\_. *O teatro realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

FERREIRA, Elio. “Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro de Padre Antonio Vieira a Luís Gama”. In: *Ensaio-concursos literários do Piauí*, Teresina, v. 2000, p. 1-174, 2005.

FILHO, Adonias. “A temática negra”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, n. set. 1957.

FROBENIUS, Leo. *Storia della civiltà africana*. Itália: Giulio Einaudi, 1950.

GUMPLOVITSK, Luís. *La lucha de razas*. Madri: La Espana Moderna S/d, 1911.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thadeu Tomaz da Silva, Guaracira Lopes. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovick. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro (1945 Janeiro e São Paulo -1988)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A estética*. Lisboa: Guimaraes, 1958.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "Relações de Gênero e Diversidades Culturais nas Américas". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de e CAPELATO, Maria Helena Rolim (org.) *América: raízes e trajetórias*; v.9, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, São Paulo: EDUSP, 1999.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JOHNSON, Richard. "Three problematics: elements of theory of working-class culture". In: CLARKE, J; CRITCHER, C; JOHNSON, R. *Working-class culture: studies in history and theory*. Londres: Collective, 1979.

KOWZAN, Tadeusz. In: D'Onófrío, Salvatore. *Teoria do texto 2. Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2005.

LEVINE, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

LIMA, Lana Lage da Gama. *Rebeldia negra e abolicionismo*. Rio de Janeiro, Achiané, 1981

LLOSA, Mario Vargas. *Filosofia doméstica para tornar a vida mais compreensível e tolerável*. In: O Estado de São Paulo, 11.06.2006.

LUSO, João. "O teatro e a abolição". In: *Revista Comédia*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-40, 1911.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas algozes*. São Paulo: Scipione, 1991.

MAGALHÃES JR., R. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS, José Endoença. *A cor errada de Shakespeare*. Blumenau: Odorizzi, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MELVILLE, Herman. *Billy Budd*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondant. *Do espírito da lei*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1989.

MOURÃO, Geraldo Mello. *Programa da peça Sortilégio*. Rio de Janeiro, 1957.

NASCIMENTO, Abdias do. *Sortilégio II: mistério negro de zumbi redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PAULA, Carlos Alberto Reis de. *A especificidade do ônus da prova no processo do trabalho*, São Paulo: LTR, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POSNER, Richard A. "What can law learn in the schools of literary criticism". In: *Law and Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

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

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RAMOS, Artur. *O folclore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização, 1935.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Andes, 1957.

RODRIGUES, João Carlos. "Blog do texto." In: *Portal Cronopios*. Acesso em 27 maio 2006.

RODRIGUES, Nelson. "Abdias: o negro autêntico". In: *Hora*. Rio de Janeiro, 26/08/1957.

SANDES, Noé Freire. "Fronteiras simbólicas da nação". In SILVA, Luiz Sérgio Duarte da. *Relações cidade-campo: fronteiras*. Goiânia: UFG, 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. "O monstro". In: SANT'ANNA, Sérgio (org.) *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. J. Guinsburg (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1964.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil.1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social. Nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SILVA, Anazildo V. da. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SOUZA, C.E.S.F...Palavra que seduz: A poesia de Ana Cristina César e o discurso do despoder. in XI Encontro Regional da Abralic, 2007, São Paulo. Literatura, Artes e Saberes.

UMBACH, Rosani Ketzer. *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2008.

VARELA, Luis Nicolau Fagundes. *Poesias Completas de L.N. Fagundes Varela*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

VASCONCELOS, Paulo Henrique Castanheira. "O teatro de José de Alencar e o negro". In: *Guanicuns. Rev. da Fecha/FEA*, Goiás, n. 3/4, p. 167-181, nov 2005/jun 2006.

VENTURA, Roberto. *Bacharéis em luta crítica, história e polêmica de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2001.

WEST, Cornel. *Questão de raça*. (trad.) Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALBERNAZ, Renata Ovenhausen; AZEVEDO, Ariston. "Os marginais do direito estatal: a luta multidimensional do Teatro Experimental Negro (TEN) pelo "direito de ter direitos", nos anos de 1944 a 1968". Disponível em <http://scholar.google.com.br/scholar?>. Acesso em 13 de junho de 2007.

ALVES, Marcos Francisco. "História e literatura em diálogo: a escravidão em Bernardo Guimarães". Universidade Federal de Goiás. Disponível em <http://www.google.com.br/search?BR&q=Literatura+Felisberto+UNISUL+&btnG=Pesquisa+Google&meta=&aq=f&oq>. Acesso 13 junho 2007.

AZEVEDO, Célia Marinho de. *Onda negra, medo branco: O negro no imaginário das elites do século XIX*. Disponível em <http://books.google.com.br/books?hl=pt> Acesso em 13 de junho de 2007.

BORGES, Lúcio Machado. "História: o golpe de 1937". In: *Contexto político*. Disponível em <http://contextopolitico.blogspot.com/2008/08/historia-golpe-de-1937.html> Acesso 13 de junho de 2007.

Constitucional 1. Blog da matéria Direito Constitucional oferecida aos alunos do segundo semestre do curso de Direito do Uniceub. Professor Mauro Noleto. Postado por Mauro Noleto. Disponível em <http://constitucional1.blogspot.com/2008/09/constituio-de-34.html>. Acesso 13 de junho de 2007.

*Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: FGV, 2001. Disponível em <[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_historia/htm/biografias/ev\\_bio\\_afonsoarinos.htm](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_afonsoarinos.htm)> Acesso 13 de junho de 2007.

FERREIRA, Ricardo Franklin. "O brasileiro, o racismo silencioso e a emancipação do afro-descendente". In: *Psicologia & Sociedade*; 14 (1):69-86, jan/jun 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v14n1/v14n1a05.pdf> Acesso 20 dez 2009.

FILHO, Domício Proença. "A trajetória do negro na literatura brasileira". In: *Estudos avançados* 18 (50), 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf> Acesso 20 dez 2009.

LOPES, Antonio Herculano. "Alencar, pensador social". In: 33º. encontro anual da Anpocs, 2009. Disponível em [www.anpocs.org.br/portal/component/option,com.../task.../Itemid,85/](http://www.anpocs.org.br/portal/component/option,com.../task.../Itemid,85/) Acesso 20 dez 2009.

MORAES, Vera. "Especial para o caderno 3. In: *Diário do Nordeste*. Disponível em < [www.diariodonordeste.globo.com](http://www.diariodonordeste.globo.com) > Acesso 01 maio 2009.

O movimento negro. In: *Wikipédia* A enciclopédia livre. Disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento\\_Negro](http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Negro). Acesso 13 jun. 2007.

SILVA, José Antonio dos Santos. "Negro em movimento no sul. Filho de Ogum. In: *Encontro kedere de estudos afro-brasileiros*. Disponível em < [WWW.Kedere.com.br/l-encontro-kedere-de-estudos-afrobrasileiros](http://WWW.Kedere.com.br/l-encontro-kedere-de-estudos-afrobrasileiros) > Acesso 30 maio 2008.

SILVA, Paulo Thadeu Gomes. "Literatura" In: *Dicionário de Direitos Humanos*. Disponível em: <http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Literatura>. Acesso 13 jun. 2007.

