

Presença ausente/ausência presente – índios e negros no drama brasileiro do século XIX.

ELIZABETH R. AZEVEDO *

É bem conhecido de todos o fato de que a representação dos índios foi usada como marca de nacionalidade, originalidade e distinção entre os brasileiros e que esse processo teve altos e baixos ao longo da história do Brasil. Da Terra Brasilis de ferozes canibais que provocaram sentimentos de curiosidade e repulsa, expressos nos relatos e desenhos de viajantes e cronistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, até o despertar do interesse dos estudos etnológicos e das questões da integração nacional o índio foi, e ainda é, uma questão em aberto.

Desde os primeiros contatos com os nativos americanos, a abordagem pelo viés da religiosidade européia tentou incorporá-lo ao imaginário cristão como anjo, alma pura intocada - versão materializada em um paraíso terrestre -, ou como demônio canibal e irascível e tentador, uma ameaça às certezas e aos costumes europeus. Na perspectiva de um pensamento mais laico, de tradição clássica, a representação do indígena ganhou ares de Arcádia harmoniosa, de corpos e composições de rigorosas proporções e claro equilíbrio, imagem do bom selvagem. Na interpretação pragmática de outros, revelou-se num quadro supostamente naturalista e “autêntico”¹.

As primeiras incursões do índio sobre a cena² estão consignadas naqueles textos que são considerados até hoje como os fundadores do teatro nacional: os autos do padre Anchieta. Responsável por uma série de autos religiosos no século XVI destinado às suas atividades catequéticas e pedagógicas junto a comunidades indígenas, Anchieta, dos 12 que compôs, escreveu 8 textos nos quais o índio é personagem presente. Neles, contudo, a relação com os nativos é diferente das obras de autores posteriores. Em primeiro lugar, porque eram os primeiros contatos travados entre as duas culturas (européia e americana); os índios não eram somente personagens criados com maior ou

* Professora de Teatro Brasileiro no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.

¹ Na versão de Albert Eckhout no século XVII, por exemplo, antecipando os registros supostamente mais imparciais como os de Debret¹ ou Rugendas no XIX.

² A partir de uma concepção ocidental de teatro.

menor grau de observação e/ou imaginação, mas estavam ali, presentes como público e como atores, com suas crenças e costumes praticamente intactos. Nunca mais na história teatral brasileira essa relação se repetiria. Poderíamos inclusive nos perguntar o quanto de performance³ havia nesses espetáculos, apesar de existir uma inegável manipulação por parte de Anchieta de elementos literários e cênicos na busca de uma comunicação mais direta com os nativos.

Transcorridos quase dois séculos sem que o teatro brasileiro chegasse a apresentar novas e tão originais obras como as do teatro religioso do século XVI, foi apenas no século XIX, quando o teatro nacional se firmou como arte conseqüente, que podemos retomar a pista da figura do índio.

As imagens (plásticas ou literárias) de indígenas passaram a estar mais presentes na cultura brasileira nos anos de 1800 quando a Independência do país criou a necessidade de se construir um ícone reconhecível e aceito por todos e que nos desse um passado e caráter comuns. A partir de então, elas voltaram a sofrer todo tipo de apropriação, mitificação e reavaliação, mais intensas do que talvez qualquer outro símbolo nacional. A relevância da temática indígena nas artes brasileiras gerou então até mesmo um subgênero – o *indianismo* do período do Romantismo brasileiro⁴.

Em meio a esse amplo processo, o teatro teve sua parte, ainda que modesta, de contribuição. Por que modesta? Porque em comparação com a importância do tema do índio na poesia, no romance e nas artes plásticas, a dramaturgia apresentou poucos e menos expressivos trabalhos. Na verdade, os dramas⁵ mal chegam a uma dezena, contando-se inclusive aqueles que ultrapassam o período romântico. De acordo com um levantamento feito por pesquisadores da UNIRIO⁶, os textos que apresentam algum personagem indígena a partir do século XIX são: *Itaminida ou o guerreiro de Tupã* (de

³ Performance no sentido contemporâneo de um espetáculo no qual a expressão do artista não depende da intermediação de um personagem.

⁴ Sobre as raízes desse processo no século XVIII, na obra de Santa Rita Durão, ver CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Martins Ed., 1976.

⁵ Observe-se que não há nenhuma comédia com esse assunto. O alto grau de idealização do índio como símbolo nacional era coisa para ser levada a sério. Talvez apenas no século XX, nos textos de Teatro de Revista se possa encontrar a caricatura ou sátira ao índio – ou ao que ele representava -, mas isso demandaria outra pesquisa.

⁶ CHIARADIA, Maria Filomena Vilela, ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *O índio no teatro brasileiro*. Pesquisa de iniciação científica realizada sob a orientação da Prof. ^a Flora Sussekind na UNIRIO, 1986-87. Texto datilografado cedido pelos autores.

Martins Pena, 1846), *Abamoacára* (de Antonio Castro Lopes – 1847), *Cobé* (de Joaquim M de Macedo – 1852), *Calabar* (de Agrário de Menezes – 1856), *A Voz do Pagé* (de Bernardo Guimarães – 1859), *O Jesuíta* (de José de Alencar – 1861), *Pacahy, chefe da tribo dos Tupinás* (Joaquim José Ferreira da Silva), *O Guarani* (adaptação de José Alves Visconti Coarci e Luis José Pereira da Silva – 1874), *A festa dos crânios* (de José Ricardo Pires de Almeida – 1882), *Cabral* (de Eduardo Carigé Baraúna – 1900), *A descoberta do Brasil* (de Francisco Moreira Vasconcellos – 1900), *Amor de Índia* (de J. Osório – 1921) e *Caramuru* (de Ângelo Venosa – 1922)⁷.

Diante desse painel que apresenta a reduzida presença indígena no teatro brasileiro do XIX, é preciso tentar entender porque isso aconteceu. A questão da materialidade cênica joga importante papel nessa questão, uma vez que corporificar um personagem em cena implica em uma carga emocional, relacional (entre ator e público) e visual mais poderosa do que nas demais manifestações artísticas⁸. Levando em consideração esse fato, o crítico e professor Décio de Almeida Prado (PRADO, 1996:69) quando estudou o drama romântico brasileiro afirmou:

A peça indígena (...) nunca frutificou. Se a poesia e o romance, formas líricas ou narrativas, prestavam-se ao distanciamento necessário à estilização do índio, o teatro, fundado na presença física da personagem, no contato imediato com o público, levantava obstáculos difíceis de contornar. Como vestir, por exemplo, os indígenas? Exibi-los em sua nudez, ainda que parcial? O decoro não permitiria. Europeizá-los? Perder-se-ia o pitoresco e a verossimilhança. O detalhe concreto rompia forçosamente o sonho romântico.

O sucesso posterior do Guarany. Devido à partitura de Carlos Gomes, parece ir contra semelhante argumento. Mas talvez venha confirmá-lo. O fato de se cantar (e de se cantar em italiano) colocava o espectador, desde que se abria o pano, num contexto imaginário capaz de transfigurar personagens e acontecimentos. A realidade do palco funcionava imediatamente no plano da ficção, como sucede a toda boa ópera. Pery é tenor, Cecília, soprano de agilidade – e está tudo dito.

⁷ Certamente, a obra de maior repercussão do conjunto desse período é não uma peça, mas uma ópera (libreto de Antônio Scalvini) – *O Guarani*, baseado no romance de mesmo nome de José de Alencar, um dos pilares da vertente indianista. No entanto, ela não será considerada neste trabalho.

⁸ Talvez aqui meu interesse pelo teatro esteja falando mais alto e eu esteja sendo injusta com as demais formas de expressão. No entanto, já se sabe, desde Aristóteles, do poder que a representação cênica tem sobre o público e das conseqüências que ela pode provocar. Shakespeare, em *Hamlet*, também apresenta bem esse fenômeno. Aliás, o peso da figura em cena ao vivo em contato direto com o público, também ao vivo, é o que torna o teatro insubstituível e o que tem garantido sua sobrevivência como gênero artístico há milhares de anos.

Não há como não concordar com as observações do professor Décio. No entanto, foram efetivamente escritos alguns dramas indianistas e parece correto supor que certamente todos os autores esperavam ser encenados e que a questão da apresentação da figura do índio em cena poderia ser equacionada de alguma forma⁹. O que vai nos interessar, entretanto, são os textos, mesmo que eles tenham permanecido inéditos. Neles procuraremos entender como a representação do índio no teatro foi feita.

Por outro lado, essa discussão se enriquecerá se considerarmos para o mesmo período, uma outra figura, também caracteristicamente nacional, que diferenciava radicalmente o teatro brasileiro de seu modelo europeu – a figura do escravo negro. A questão da inserção da grande população negra no modelo de nação que começou a ser gestada então era crucial e o teatro refletiu essa preocupação.

Figura silenciosa, secundária ou protagonista, o personagem negro integra o conjunto de elementos que distinguia o teatro brasileiro do século XIX, tanto no Romantismo quanto no Realismo, dos textos europeus, especialmente franceses, tidos como modelos para a modernização e atualização do teatro nacional. No primeiro momento do teatro nacional do século XIX, no qual um modelo romântico de feições mais cosmopolita vigorou (sobretudo no drama¹⁰) buscou-se aproximar o teatro brasileiro dos padrões românticos europeus de dramaturgia não só quanto a procedimentos estruturais¹¹, mas também quanto à temática escolhida para as peças. Autores com Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, apenas para citar os mais relevantes, escolheram ambientar suas obras em épocas e países distantes como a Livônia do século XVIII, ou Portugal medieval e do século XVIII¹². O personagem negro também começa a aparecer no final da década de 1840¹³, ainda assim, sem que

⁹ Das obras citadas apenas *O Guarany*, *O Jesuíta* e *A voz do Pagé* subiram à cena. Ver mais sobre isso em: AZEVEDO, Elizabeth R. Papel de índio. In: *Catálogo Brasil na Quadrienal de Praga*, 2010. No prelo.

¹⁰ Não há como entrar aqui na discussão sobre a distinção de caracterização dessas obras como drama ou melodrama. Aqui elas serão consideradas todas como dramas.

¹¹ Deve-se lembrar aqui que o próprio “drama” como gênero firmou-se nessa época e foi teorizado por Vitor Hugo no famoso prefácio de seu drama *Cromwell*.

¹² Ver peças de Gonçalves Dias, *Patkul* e *Leonor de Mendonça* e, de Magalhães, *Antonio José ou o poeta e a inquisição*. Recorde-se aqui também que ambos os autores compuseram importantíssima poesia indianista, mas nunca escreveram uma peça com esse tema.

¹³ Tomando como base os textos conhecidos e conservados.

estivesse presente uma temática abolicionista. São personagens secundários, de autores de província, nos quais a questão racial não é essencial. Nesse caso estão, por exemplo, *Januário Garcia ou o sete orelhas*, de Martim Francisco Ribeiro de Andrada (1849); *Caetaninho ou o tempo colonial* e *Capitão Leme ou a palavra de honra*, de Paulo Antonio do Vale (1849 e 1951); ambos autores ligados à Faculdade de Direito de São Paulo¹⁴.

A questão da inserção do negro na sociedade brasileira passou a tema dramático central a partir de José de Alencar¹⁵, com o drama *Mãe* (1860). A ele seguiram-se vários outros autores cujo interesse pela discussão sobre o papel e destino dos escravos e ex-escravos era manifesto¹⁶. Sobre essa questão parecia haver duas posições possíveis: se o peso do preconceito sobre o personagem era devido à questão da cor ou se se devia à posição de inferioridade na escala social. O mais comum era que se discutisse mais abertamente a inserção social do personagem negro, ignorando ou manipulando a questão da cor.

Sobre o primeiro aspecto há uma cena lapidar em *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró¹⁷. O título do drama pode induzir a erro, mas nas cenas de XI a XIII (EIRÓ, 2006: 385-96), é dito explicitamente que o romance central da peça, entre uma descendente de escravos e um nobre português é impossível por conta da condição servil dos antepassados da jovem. Se assim não fosse, ela seria facilmente aceita pela família lusitana. No entanto, esta mesma jovem é descrita com sendo uma figura praticamente branca, além de linda e sensível, com era o padrão da heroína romântica. Portanto, a questão da cor é sublimada pelo autor ao não fazer representar seu personagem feminino com características visivelmente de etnia negra. Esse procedimento repete-se em muitas outras peças, principalmente, mas não só, em relação às mulheres¹⁸.

Na interpretação de Miriam Garcia Mendes,

¹⁴ Ver AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas – o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2000.

¹⁵ De início, com a comédia *O demônio familiar* (1857).

¹⁶ Não seria possível citar aqui todas as obras com esse tema.

¹⁷ Ver também NABUCO, Joaquim. Op. Cit. O abolicionismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Publifolha, 2000, p.123.

¹⁸ O exemplo mais conhecido desse procedimento encontra-se no romance de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, publicado em 1875, portanto posterior à peça de Eiró.

Conclui-se, então, que o preconceito contra a situação social do indivíduo (o cativo), predominava sobre o de cor, desde que esta não fosse pura (negra), quando, então, seria indicadora da condição social indesejável. (MENDES,1982:189)

Com a aproximação do final do século e o esgotamento do modelo da economia escravista, as peças de caráter abolicionista faziam a denúncia da situação desumana dessa grande parte da população e encontravam grande respaldo popular. Não se pode negar que a perspectiva liberal da maior parte desses autores condenava o sistema escravagista e que procurava contribuir para que ele fosse abolido o quanto antes. No entanto, o que é interessante perceber é como os limites da proposta liberal moldaram a construção das intrigas e das caracterizações dos personagens negros. Para tanto, retomaremos a figura do indígena para uma comparação que nos parece esclarecedora.

O índio quando surge no palco nacional representa o ideal de altivez e independência diante do colonizador, do opressor, do português em suma. Por isso, pôde ser facilmente associado à resistência e à vitória dos brasileiros sobre os lusitanos na independência política do país. O que, no entanto, chama a atenção, e fica ainda mais evidente quando comparado aos personagens negros, é o grau de “coletividade” presente nesses textos. Sem exceção, o herói indígena é um chefe, um líder de seu povo. Há um povo, há uma cultura, um contexto étnico, uma história, uma tradição, todo um mundo (o Novo Mundo) figurado nesses personagens. Vitorioso ou não, eles nunca estão sozinhos.

Em maior ou menor grau, sua especificidade se revela na indumentária, nos diálogos, nas rubricas de cenários, mas sobretudo nas ações e enredos que fazem dele um herói antes de tudo de seu próprio povo e, só depois, por analogia, um herói brasileiro. Em *Itaminda*, de Martins Pena, encontramos um chefe Tupinambá, combatendo um cacique Tamoio, além de enfrentar os soldados portugueses. Cobé, protagonista da peça de Macedo de mesmo nome, apesar do amor que sente pela portuguesa Branca, aceita liderar seus “compatriotas” tamoios contra os portugueses. Um dilema parecido se dá com Jurupema de *A voz do Pajé*, de Bernardo Guimarães, uma espécie de último moicano nacional como sentencia o Pajé ao final do drama: *Acabou-se a nação dos potiguares!...* Outros exemplos se seguem: *Pacahy, chefe da tribo dos Tupinambás*; *O guarani* e *A festa dos crânios* passada entre os Guaranis e Aimorés.

Todos esses são dramas históricos, com romances impossíveis como mandava o figurino romântico. Em alguns casos o amor do selvagem é correspondido, em outros não, mas sempre há um respeito pela figura do guerreiro e do líder, nos moldes dos antigos cavaleiros medievais e do amor cortês, como já foi bem estudado em relação a outros gêneros literários desse período.

Por outro lado, para o personagem negro há uma solidão, uma ausência total de uma cultura, um grupo negro, fosse qual fosse sua origem no continente africano. Na maioria das vezes não há nem mesmo menção a um grupo familiar nuclear que dê suporte, que dê outras referências ao personagem negro, para além da família ou grupo branco no qual ele, geralmente, está inserido. O estereótipo do escravo fiel¹⁹, mulher ou homem, está aí por inteiro. Em geral, isso implica em que o personagem não seja o protagonista da obra. Porém, mesmo quando isso acontece, o isolamento do personagem não é menor. Vejamos alguns exemplos, sempre entre os dramas. O mais antigo é o personagem Daniel, de *O Cego*, de Macedo, no qual desempenha o papel de um escravo condutor de seu senhor cego, como um cão guia, *uma sombra a acompanhar um corpo* (MENDES, 1982:38). O drama seguinte, *Mãe*, de Alencar, gera polêmica até hoje sobre seu caráter abolicionista ou não. Acusado de criptoescravista, Alencar e sua obra sofreram todo tipo de ataque. O personagem que cria – uma mãe exemplar – está feliz por ser uma boa escrava de seu próprio filho, que por seu lado a tem como uma escrava fiel, já que não sabe tratar-se de sua mãe. No entanto, ao revelar-se o segredo, a condição social se impõe aos sentimentos maternos e, para não prejudicar seu filho, Joana acaba se suicidando. É um ato solitário, sem luta, sem idealismo, sem enfrentamento, apesar de ter sido aceita por seu filho sem reservas. Sua família não pode existir enquanto tal, a condição servil deixou uma marca demasiado profunda.

Lembremos ainda outro drama, *O escravo fiel*, de Carlos Antonio Cordeiro. Na verdade, sua exemplaridade já está no título. Representa uma série de outros que tem na fidelidade do escravo para com seu senhor (ou para o país como um todo²⁰) o ponto central da defesa perante a sociedade brasileira do valor do elemento negro. Isto é, queria-se dizer que o negro era capaz de se integrar à sociedade e à família branca (sem

¹⁹ Ou mesmo no caso em que o personagem assume o papel de traidor ou vilão (o que é mais raro).

²⁰ Veja-se o caso de Rafael, de *Sangue Limpo*, soldado da guarda de D. Pedro I na ocasião da Independência e de Francisco de Souza, soldado na Guerra do Paraguai na peça *O soldado brasileiro* de Ubaldino do Amaral Fontoura e Cândido Barata Ribeiro.

levantar aqui a questão de o quanto esse modelo de família era idealizado) e que por isso não deveria permanecer na condição de escravo. Isto é, ele, aquele indivíduo, aquele caso apresentado, poderia se integrar. Mas essa integração é sempre individual, caso a caso, de alguém excepcional, que já abdicou de uma identidade própria. Além disso, para reforçar essa idéia, os escravos são sempre apresentados como cristãos fervorosos, desligados de suas crenças africanas originais, ao contrário dos personagens indígenas, os quais sempre fazem referências a Tupã e a uma espiritualidade animista, sem que isso causasse maiores problemas.

Diferentes dos dramas indianistas praticamente inexitem peças nas quais se fale dos escravos e da liberdade como algo coletivo (qualquer que seja o denominador comum – nação, língua, religião). Estão nesse caso, por exemplo, *Gonzaga, ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves no qual, o poeta²¹ instrui seu fiel escravo, Luís, quanto à possibilidade e a necessidade de que os escravos se unissem à causa da inconfidência. A idéia do autor era de criar uma vinculação entre a liberdade política, a liberdade social e a liberdade individual²². Mesmo assim, a iniciativa e a liderança do movimento estariam nas mãos dos inconfidentes e não eram pensadas para ser compartilhadas com nenhum outro grupo.

Diferente é a posição em *Calabar*, de Agrário de Menezes. Moldado nos padrões do drama histórico romântico apresenta um combinado de questão política (a invasão holandesa no nordeste), amor destrutivo e problema racial. Aqui não se trata de um escravo, mas de um mestiço. E essa condição é fundamental para que Calabar faça sua escolha pela traição. Traição a quê? Aos portugueses? Na sua solidão de mestiço opta por um Brasil também mestiço, ainda que a independência não fosse uma preocupação na época em que o drama se passa, mas uma questão para o autor do século XIX. Mesmo assim é uma escolha pessoal, que não repercute no seu meio e que o leva à traição, loucura e morte.

Outra exceção também significativa, porque única, está no drama *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró. Nele, o escravo Liberato²³ mata seu senhor português, D. Aires (muito

²¹ É significativo Castro Alves ter escolhido um grande poeta do passado para ser o protagonista do drama.

²² Incluindo-se nesta última categoria a liberdade de amar, representada pela trama do amor impossível, pois proibido pela metrópole, entre Gonzaga e Maria.

²³ Note-se a ironia do nome.

oportunamente para o desenlace do drama, aliás), e depois explica seu gesto em um grande monólogo no qual narra todas as crueldades de que foi vítima nas mãos de vários proprietários. Antes de ser capturado, suicida-se. Era a voz do trágico desespero que se fazia ouvir no palco brasileiro.

Ecoss dessas revoltas voltarão a ser ouvidos no drama de Artur Azevedo, de 1882, *O escravocrata*. A peça enfrentou forte resistência por parte dos poderes constituídos, tendo sido censurada²⁴, por dois motivos: primeiro, e principalmente, porque apresentava, talvez pela primeira vez, um caso da paixão de uma mulher branca por um escravo negro. Desse amor, nascera um rapaz que fora criado pela família da mulher, Gustavo, escondendo-se sua verdadeira origem. A revelação da verdade desestrutura toda a família, levando a mãe à loucura e pai e filho à morte. Em meio aos conflitos familiares, ouve-se ao longe o ruído de uma revolta entre os escravos da fazenda. Tanto um como o aspecto afetivo e familiar do drama, era extremamente raro e difícil de ser aceita pelas autoridades e, talvez também pelo público, a encenação de uma revolta escrava, ainda que restrita a uma só propriedade. Eis a cena final (AZEVEDO e DUARTE, 1995:214):

CAROLINA (*Entrando.*) - Não se exponha! Fuja por ali, meu pai!

SALAZAR (*Louco de furor.*) - Seu pai? Eu! Procure-o no meio desses que vêm me assassinar. Talvez o encontre!

(*Arrombam a porta. Entra uma multidão de escravos armados de foices e machados. Avançam para Salazar. Carolina, interpondo-se, ajoelha.*)

CAROLINA (*Com lágrimas na voz.*) - É meu pai! Piedade! (*Os negros ficam interditos, olham uns para os outros, abatem as armas e retiram-se resmungando, Salazar abraça Carolina e chora.*)

SALAZAR - São as minhas primeiras lágrimas, Carolina! (*Longa pausa, durante a qual Salazar soluça apoiado ao colo da filha.*) Mas... Gustavo?

DOUTOR (*Entrando.*) - Fui encontrá-lo morto, junto ao cadáver de seu pai.

A peça permaneceu proibida por vários anos. Segundo o próprio Azevedo, o tema tratado na obra era mais do que comum no dia a dia da sociedade e não haveria porque não abordá-lo no palco (AZEVEDO e DUARTE, 1995:181)

*As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. Se a cada leitor em particular perguntássemos se lhe ocorre à memória um caso idêntico ou análogo ao referido no *Escravocrata*, certo estamos de que ele responderia afirmativamente.*

²⁴ Em 1884.

Diante desses poucos exemplos, o que explicaria a diferença na representação de índios e negros no drama brasileiro do século XIX, considerando-se que a presença desses dois elementos dava originalidade ao teatro nacional diante dos modelos estéticos importados?

Na verdade, é possível apresentar mais de um motivo que explicam tais variações. Antes de mais nada, porque era mais fácil associar os índios à representação do herói nacional, uma vez que os indígenas estavam em sua própria terra, eram os “antigos donos” e tinham lutado por ela contra os portugueses, como acabavam de fazer os brasileiros do século XIX. Europeus e africanos, vindos de terras distantes, não representariam o que de mais autêntico havia no Brasil.

Em segundo lugar, podemos questionar a origem dos autores. Sem entrar no detalhe da biografia de cada um deles, o que seria impossível aqui, pode-se afirmar que, de uma forma ou de outra, todos pertenciam à elite intelectual do país. A maioria tinha formação universitária²⁵ e estava envolvida com a administração pública. Nenhum deles parece representar a comunidade indígena ou algum grupo de cultura negra ou africana. Portanto, evidentemente, é a visão de um grupo específico sobre as questões que envolviam a imagem do país e a reflexão sobre os problemas centrais que inquietavam a sociedade. Sua posição política estava, geralmente, ligada ao pensamento liberal, engajados muitas vezes diretamente no movimento abolicionista. Por isso mesmo, explica-se que quisessem criar uma imagem, uma referência coletiva, de personagens que poderiam facilmente, por sua boa índole inata, integrar-se a uma sociedade nova, liberada da mancha escravista²⁶, sem procurar o revanchismo ou a vingança. E aqui se começa a tocar no ponto que me parece essencial: o medo que sempre impregnou a sociedade colonial e imperial diante das rebeliões escravas, reforçado pelos acontecimentos da revolta escrava de Toussaint L’Overture no Haiti em 1804, que horrorizou os senhores de escravos nas Américas. As discussões sobre como incorporar a massa escrava à nova nação que se constituía perpassaram todas as instâncias oficiais

²⁵ Completa ou incompleta. Ver AZEVEDO, Elizabeth R. Op. Cit.

²⁶ Ver NABUCO, Joaquim. Op. Cit.

e privadas brasileiras por todo o século XIX, com apresentação de propostas mais ou menos integradoras ou marginalizadoras conforme o período²⁷.

Os primeiros textos dramáticos do século XIX começaram a ser produzidos no final da década de 1830; apenas pouco tempo depois da grande revolta dos Malês na Bahia, por exemplo. Outras rebeliões mais ou menos organizadas, com maior ou menor abrangência e repercussão ao longo de todo o século mantiveram o clima de apreensão entre a população livre²⁸. Diante dessa tensão, parece que os autores optaram, conscientemente ou não, por escamotear o problema e tratar da questão do negro por uma via transversa, ou seja, abstraído a “coletividade”, ignorando a possibilidade de organização autônoma, nunca tratando de um caso histórico ocorrido, numa colocando o negro como líder, muito embora ele possa ser um mártir. É, portanto, diametralmente oposto ao tratamento dado aos personagens indígenas²⁹, sempre apresentado como representante de sua comunidade, lutando por sua identidade étnica, resistindo ao avanço do invasor europeu.

Mas o índio, no século XIX, em relação aos centros urbanos, onde o teatro, o jornalismo e outras atividades, às quais a elite letrada se dedicava, estavam se consolidando, não era mais visto como uma ameaça, um desestabilizador social. Era uma questão já há muito equacionada. Poderia ser tratada com distanciamento e um alto grau de idealização. Estava ausente das preocupações mais imediatas dessa nova sociedade urbanizada. Por isso, poderia se fazer presente sem causar inquietações.

Por outro lado, os escravos negros estavam por toda parte, na cidade e no campo, exercendo todo tipo de atividade, compunham a maior parte de população convivendo intimamente com as famílias livres, fazendo, como se viu por alguns dos enredos, parte delas. Era uma presença avassaladora. No entanto, está ausente do teatro como grupo, como cultura, como agente com uma perspectiva política ou social própria. Na verdade, essa situação talvez reflita a estratégia que de há muito havia sido adotada de se separar

²⁷ Ver AZEVEDO, Célia M. Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

²⁸ Havia, inclusive, uma política de não se divulgar oficialmente, nos relatórios de polícia e dos governos de província, os atentados, assassinatos, fugas etc. Ver MACHADO, Maria Helena P. *Toledo. O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: Edusp, 2010.

²⁹ Lembrando que estamos tratando aqui esses personagens de maneira geral sem atentar para a questão de gênero, que implicaria, talvez em outros problemas, por exemplo: as figuras femininas indígenas são apresentadas da mesma maneira que as figuras femininas negras? Como e por quê?

grupos étnicos, tribos e mesmo famílias³⁰, justamente para dificultar que se criasse uma convergência de interesses, que se organizassem em grandes grupos. Como explica Luiz Felipe de Alencastro em *O trato dos viventes* (2000, 144):

Dado fundamental do sistema escravista, a dessocialização, processo em que o indivíduo é capturado e apartado de sua comunidade nativa, se completa com a despersonalização, na qual o cativo é convertido em mercadoria, na seqüência da reificação, da coisificação, levada a efeito nas sociedades escravistas.

Sabe-se que no Brasil tal estratégia foi apenas relativamente eficiente, sobretudo nos últimos anos do período escravista, que coincide com a primeira grande massa de produção teatral no Brasil. Na realidade, a presença maciça dos escravos negros não era apenas evidente, mas o medo que a massa de cativos inspirava só crescia. Como afirma Maria Helena Machado, o temor era cotidiano (MACHADO, 2010: 35):

Os finais da década de 1860 parecem ter ensejado um reordenamento a respeito do papel do escravo e do negro na sociedade brasileira. De fato, ao longo dos anos 1870 e 1880, a identificação do escravo como “inimigo doméstico” irreconciliável escapa das páginas dos livros de reformadores, que desde os inícios do século debatiam-se com o problema de heterogeneidade ou da diferença sob a qual se constituía, sob a égide do sistema escravista, a nação ganhando as tribunas, os jornais, vulgarizando-se. Na esteira do incremento de uma criminalidade escrava bem definida, os fazendeiros passaram a conscientizar-se de que estavam sentados sob um vulcão que poderia explodir a qualquer momento, colocando em risco não apenas a viabilidade econômica de suas plantações, como a si próprios e a suas famílias. Ora, a redundância com que se sucediam as denúncias acerca dos crimes de escravos, com seus requintes de crueldade e “irracionalidade”, passavam a conotar a escravidão como empresa de risco.

Portanto, a estratégia dos autores teatrais foi evitar ao máximo tratar da realidade como ela se apresentava, mas de criar enredos nos quais os cativos aparecessem apenas como vítimas de um sistema injusto e desumano a espera da redenção que viria das camadas mais esclarecidas, sensíveis e modernas da população livre. O negro e o escravo aparecem já como integrantes da família brasileira, por ligação de sangue ou

³⁰ Lembrar que em 1869 foi necessário promulgar uma lei que proibia a separação de mães e filhos durante as vendas de escravos. Mesmo assim, em muitos casos, essa lei permanecia letra morta.

afetiva, e pode ser incorporado ao conjunto dos cidadãos, um a um, família a família, caso a caso. A doação de alforria deveria ser incrementado, num grande movimento espontâneo e controlado, esvaziando a necessidade de reivindicações coletivas e violentas por partes dos escravos. Os raros elementos que não seriam dignos desse benefício, por traírem a confiança de seus senhores, foram, também no teatro, rigorosamente punidos.

Portanto, de maneira geral, a representação de elementos-chaves para a identificação do Brasil como uma nação original e autêntica, negros e índios, teve destino bem diverso no drama brasileiro do século XIX, em função de trabalhar com assuntos que se configuravam numa ameaça maior ou menor aos projetos e à própria existência da elite letrada da época, de onde são originários todos os dramaturgos oitocentistas.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José Martiniano de. *Teatro completo II*. Rio de Janeiro: SNT_Funarte, 1977.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ALMEIDA, José Pires de. A festa dos crânios. In: ALMEIDA, José Pires de. *Collectanea – 1º fascículo*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1901-1902

ALVES, Antonio Castro. *Teatro completo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ANDRADA, Martim Francisco. *Januário Garcia, o sete orelhas*. São Paulo: Typographia do Governo do Palácio, 1849.

AZEVEDO, Artur e DUARTE, Urbano. O escravocrata. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte/Minc, 1995.

AZEVEDO, E. R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Lgo. de S. Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAFEZEIRO, E. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela, ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *O índio no teatro brasileiro*. Pesquisa de iniciação científica realizada sob a orientação da Prof.^a Flora Sussekind na UNIRIO, 1986-87. Texto datilografado cedido pelos autores.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Martins, 1976.
- CARDOSO, A. (org.). *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, vol.3.
- EIRÓ, Paulo. Sangue Limpo. In: AZEVEDO, Elizabeth R. *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.
- FONTOURA, Ubaldino do Amaral e RIBEIRO, Cândido Barata. *O soldado brasileiro*. Sorocaba: Tip. Constituição, 1869.
- GUIMARÃES, Bernardo. A voz do pajé. In: AZEVEDO, Elizabeth R. *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MACEDO, J. Manoel de. *Teatro completo I, II e III*. Rio de Janeiro: SNT/Funarte, 1979.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. S.l., MEC/Funarte/SNT, s.d. (1998)
- MENDES, M. G. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- MENEZES, Agrário de. Calabar. In: AZEVEDO, Elizabeth R. *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACHADO, Maria Helena P. de Toledo. *O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição*. São Paulo: Edusp, 2010.
- NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Publifolha, 2000, p.123.
- PENA, Martins. *Dramas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.
- PRADO, D. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- VALE, Paulo Antonio do. *Caetaninho ou o tempo colonial*. São Paulo: Typographia do Governo, 1849.