

Branqueamento: o negro no palco romântico brasileiro

Whitening: black people in Brazilian Romantic stage

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo/ Brasil

r.claudiagarcia@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo mostrar, através das representações literárias do escravizado no teatro romântico brasileiro, o branqueamento pelo qual era obrigado a passar para que pudesse ser aceito. Para isso, fez-se a análise desse processo em obras realizadas durante o Romantismo mostrando que o movimento que privilegiava a expressão do sujeito não foi capaz de valorizar o negro sem que ele passasse pelo processo de branqueamento, cujo resultado foi a perda da identidade original africana. Os escravizados das peças aqui observadas têm seu comportamento norteador pelo código branco, o que inclui a assimilação da religião católica. Tudo isso revela uma estratégia eficaz de dominação que ainda hoje faz parte da realidade do negro brasileiro.

Palavras-chave: teatro; negro; Romantismo.

Abstract: This article aims to show the process of whitening undergone by the slave in order to be accepted. Therefore, the analysis is focused on literary representations of slavery in Brazilian Romantic theater. It is discussed that the movement that privileged the expression of the subject was not able to value black people without the process of whitening. As a result, the loss of the original African identity took place. The slaves of the pieces here discussed have their behavior guided by the white code, which includes the assimilation of the Catholic religion. All this reveals an effective strategy of domination that is still part of the reality of Brazilian black people.

Keywords: theatre; black people; Romanticism.

Recebido em: 13 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 26 de junho de 2017.

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro.
(O Rappa)

1 Introdução

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

Analisar a história do Brasil é vivenciar estranhamentos. Um deles, talvez o maior, porque diz respeito à nossa formação, refere-se à ideia de que vivemos no paraíso da democracia racial. Na verdade, alicerçada no trabalho escravo, nossa formação está baseada na exploração e na violência, como bem resume Luiz Felipe de Alencastro no trecho citado acima. Apesar disso, diferentes discursos procuram afirmar que nossa formação, constituindo-se das “raças”¹ indígena, branca e negra, deu origem a uma nação mestiça e, portanto, inclusiva, democrática. No entanto, o estudo da história do Brasil revela o uso de diferentes ferramentas para excluir o negro desse processo formativo. Um dos instrumentos mais eficazes para isso é despersonalizar o negro,

¹ O termo “raça” aparece entre aspas porque se trata de um conceito que, atualmente, não é considerado adequado quando em referência biológica ao ser humano. (cf. PENA, Sérgio D. J.; BIRCHAL, Telma S. A inexistência biológica versus a existência social de raças humanas: pode a ciência instruir o etos social?. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, dez.-fev. 2005-2006, p. 15).

fazendo-o assumir a identidade branca, considerada – e construída – como ideal. Isso significa dizer que para ser “respeitável”, “cidadão de classe”, o indivíduo deve ter a cor branca, nem que seja na alma, como na expressão “ele é um preto de alma branca”. É justamente esse processo, que obriga o negro a “vestir” branco, o objeto desta discussão.

É preciso lembrar que a construção de uma imagem negativa do negro sempre atendeu a interesses do branco dominador. Associar a imagem do escravo ao erro, ao mal, foi um procedimento comum visto em vários relatos de viajantes, por exemplo. Trata-se de uma ferramenta bastante útil, pois diminuindo-se o escravo, reforçava-se a ideia de que o cativo era o lugar que lhe cabia. Nesse sentido, veja-se o depoimento de José Eloy Pessoa da Silva, que no século XIX afirmava:

Essa população escrava, longe de dever ser considerada como um bem, é certamente um grande mal. Estranho aos interesses públicos, sempre em guerra doméstica com a população livre, e não poucas vezes apresentando no moral o quadro físico dos vulcões em erupção contra as massas que reprimem sua natural tendência; gente que quando é preciso defender honra, fazenda, e vida, é o inimigo mais temível existindo domiciliada com as famílias livres (SILVA *apud* AZEVEDO, 2004, p. 35).

Acreditando que a arte é uma forma de expressão do pensamento, observaremos a representação literária de um processo que desde o período colonial, e ainda hoje, procura esconder a importância do negro no Brasil, debruçando-nos especialmente sobre as representações do negro no teatro brasileiro romântico. Isso porque pensar no Romantismo significa pensar no movimento que privilegiou a expressão do sujeito. Ao observarmos essas representações, veremos que autores românticos, mesmo os abolicionistas, embranqueceram seus personagens a fim de torná-los dignos de admiração. Tal fato reflete um modo de pensar que não ficou no passado, mas está presente nos dias de hoje, quando é possível “contar nos dedos” o número de protagonistas negros na literatura, no cinema, na televisão. Ainda estamos diante da necessidade de embranquecer um país em que negros e mestiços compõem a maioria da população.

Em resumo: vestir a pele preta não é elegante, é, literalmente, carregar o fardo de ser o último na escala dos valores sociais.

2 O peso da cor

É inegável o sentido negativo e positivo das cores preta e branca, respectivamente. Muito antes da escravidão africana, ainda no século XI, o médico árabe Ibn Butlán dizia que as cores escuras eram um sinal de mau caráter, e que essa gente, “além da baixa inteligência e pouca moralidade”, destacava-se “pela alegria e amor à música e à dança” (HOFBAUER, 2006, p. 54). Nessa afirmação, além do rebaixamento da própria cor da pele, vê-se também a associação da música e da dança – formas legítimas de arte – ao negro, numa tentativa de minimizar sua importância. Assim, diminui-se o valor delas e, conseqüentemente, das realizações artísticas do negro, pois a relação com a música e a dança passa a ser “coisa de negro”, de gente de pouca inteligência. Tal rebaixamento guarda ligação com o fato de serem formas artísticas de forte relação com o corpo, historicamente diminuído em importância se comparado ao valor religioso da alma. Um negro, para ter alguma relevância, precisa ter “alma branca”.

Em um estudo sobre o modo como as cores afetam a razão e a emoção, Eva Heller (2013) mostra que, apesar de estar associada à elegância, a cor preta de modo geral tem várias conotações pessimistas. Seus entrevistados associaram essa cor especialmente a fim, dor, ódio, egoísmo, culpa, azar, mistério, magia, introversão, conservadorismo, sujeira e ao mal, e, assim como a alma boa “é branca”, quase tudo o que é ruim tem a cor preta como marca. Como exemplo, a autora lembra que o riso diante do fracasso do outro, o achar engraçado um acidente, a doença ou a morte, tudo isso está associado ao “humor negro” (HELLER, 2013, p. 133). Na Inglaterra e nos Estados Unidos, o preto é um símbolo notório de desaprovação, pois os sócios de clubes decidem secretamente se um candidato será aceito entre os seus membros colocando uma bola preta (a *black ball*) ou uma bola branca em uma urna. A branca significa aceitação, e a preta, rejeição. “Basta uma só bola preta para que a pessoa seja rejeitada. Em virtude disso, a ‘bola preta’ é um símbolo capaz de destruir o sonho de uma vida” (HELLER, 2013, p. 133). Heller cita ainda inúmeras expressões pejorativas ligadas à cor preta:

O crime de chantagem, em inglês, se chama *blackmail*. Uma *bete noire*, em francês, significa um animal preto, o “bicho-papão”. As asas pretas dos morcegos são características do diabo, de acordo com uma antiga

simbologia. Existem também, entre as pessoas, as “ovelhas negras”. Caracterizar alguma coisa como “negra” é o que de pior pode ser dito sobre ela (HELLER, 2013, p. 132).

Já a cor branca é a cor do princípio, da ressurreição, do bem, da perfeição, da limpeza, da inocência e do sacrifício. “O branco é imaculado, isento dos negros pecados; branco é a cor da inocência”. Os supersticiosos oferecem presentes brancos para expulsar bruxas e demônios; nas histórias bíblicas, para expiar culpas humanas, são oferecidos principalmente pequenos animais brancos como sacrifício, destacadamente o “inocente cordeiro branco”. Jesus, diz a autora, é o branco cordeiro de Deus que se sacrificou pela humanidade. “O cordeiro sacrificado é sempre branco, e o bode expiatório sempre preto” (HELLER, 2013, p. 163). O lírio branco simboliza a imaculada concepção de Maria; no entanto, “quando a sexualidade é pecado, o branco é a cor da inocência” (HELLER, 2013, p. 164).

Vê-se aí o forte papel desempenhado por diferentes religiões além da católica. Um trecho do Alcorão, por exemplo, liga a cor escura à “conotação de tristeza, ao mal e à falta de fé, enquanto o branco representa o bom, o divino, a fé verdadeira” (HOFBAUER, 2006, p. 56-57). Na 3ª Surata, versículo 106, está escrito: “Chegará o dia em que uns rostos resplandecerão e outros se ensombrecerão. Quanto a estes, ser-lhes-á dito: Então, renegastes depois de terdes acreditado? Sofrei, pois, o castigo da vossa incredulidade” (ALCORÃO..., 2010, p. 69). A nota n. 274, no final do Alcorão, traz a seguinte explicação:

O rosto (wajh) expressa a nossa personalidade, o nosso ser interior. O branco é a cor da luz; tornar-se branco é estar iluminado pela luz, o que quer dizer estar pleno de felicidade, dos raios da gloriosa luz de Allah. O preto é a cor das trevas, do pecado, da rebeldia, da miséria, e da remoção da graça e da luz de Allah. Constituem, também os sinais do céu e do inferno. O padrão da decisão, em todas as questões, constitui a justiça de Allah (ALCORÃO..., 2010, p. 444).

O fato é que durante muito tempo, escreve Andreas Hofbauer, a cor da pele não era vista como um dado natural, biológico, mas como representações do bem ou do mal. Nesse caso, como já dito, a cor preta (negro) representava o mal, o moralmente condenável, o pecado, e o branco “expressava o divino e a pureza da fé” (HOFBAUER, 2006, p. 35). Assim, diz o autor:

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

Isso nos faz lembrar que no Brasil escravagista, a religião válida era a católica, demonizando-se as religiões africanas. As marcas dessa demonização ainda são verificadas nas notícias veiculadas em jornais cujos relatos dão conta de agressões a praticantes do candomblé em diferentes estados brasileiros, por exemplo.

Assim, como veremos ao analisar a representação do negro no teatro romântico, para o negro ultrapassar a condição miserável que lhe era imposta, ele deveria branquear-se através da mestiçagem ou assimilação do comportamento norteado pelo padrão dominante, clareando-se via submissão. Desse modo, era necessário abrir mão de tudo o que lembrasse a origem africana, o que inclui o discurso religioso como item especial de controle. As religiões monoteístas criaram um mecanismo de (re)humanização dos escravizados,² escreve Hofbauer (referindo-se a Miers e Kopytoff), baseando-se em livros sagrados e insistindo em uma “separação dogmática entre bom e mau, verdadeiro e falso”. Isso lhes permitia, ele continua, “erguer uma fronteira clara entre crentes e infiéis, entre ‘os de dentro’ e ‘os de fora’”. A partir desse

² Uma vez que há uma pequena diferença semântica entre os termos “escravo” e “escravizado”, em que o segundo tem o significado daquele que sofreu a ação da escravização, usaremos preferencialmente o termo escravizado(a) quando fizermos referência ao ser humano. O termo “escravo” será utilizado quando a discussão relacionar-se principalmente a expressões como “escravo fiel” ou “escravo do amor”, por exemplo, que não envolvem diretamente o ser humano. Especialmente quando nos referirmos ao negro escravizado que deixou de sê-lo, usaremos ex-escravo, apenas para evitar a repetição desnecessária de um mesmo termo.

raciocínio, a escravização de infiéis (“pagãos”) podia ser justificada “como medida para defender e divulgar a ‘verdadeira fé’. E a conversão ao islão (ou à religião cristã) podia transformar-se na exigência mínima para uma possível integração” (HOFBAUER, 2006, p. 35).

3 O negro no palco do século XIX: lugar e não lugar

Uma das obras de Castro Alves, um dos maiores nomes do Romantismo e da poesia brasileira, permite mostrar o processo de branqueamento por que o negro deve passar para ter lugar na sociedade. Em sua incursão pelo teatro, ele escreveu, em 1867, *Gonzaga ou a revolução de Minas*, peça em quatro atos, cujo tema é a Inconfidência Mineira. Nela, existem dois personagens negros de destaque: Luís, ex-escravo de Gonzaga, e Carlota, escrava de Silvério (conhecido historicamente como o traidor da Conjuração Mineira). Luís tem uma história trágica. Ele foi casado com Cora, escrava que, na iminência de ser violentada, cometeu suicídio para salvar a honra. O casal teve uma filha, Carlota, que ele não vê há 20 anos.

Carlota é aia de Maria, noiva de Gonzaga, mulher desejada pelo governador Visconde de Barbacena, a quem Silvério quer agradar. Configura-se o elemento motivador da ação: o governador precisa separar Gonzaga e Maria e, para isso, conta com o auxílio de Silvério, que, então, obriga Carlota a trair não só a senhora, mas também a Revolução. Para isso, a escrava deverá, além das constantes informações que consegue através da proximidade com Maria, roubar documentos que comprometem os revolucionários, entre os quais está Gonzaga. Carlota recusa-se a continuar agindo assim, e Silvério ameaça entregá-la “aos mais repugnantes negros de minhas senzalas” (ALVES, 1997, p. 595). Diante da firme recusa, Silvério ameaça contar a Luís, pai de Carlota, a “desonra” da filha. Frente ao perigo de causar grande vergonha ao pai que não conhece, Carlota decide cumprir a ordem do senhor. Dois aspectos devem ser observados aqui. Em primeiro lugar, o escravizado que vivia na senzala era configurado como um animal que não controlava seus instintos, no entanto, devemos lembrar que o escravizado era obrigado a cumprir ordens, sendo assim, podemos dizer que sua violência seria obra do senhor que ordenou o castigo de Carlota. O segundo é o fato de não ser a iminência do estupro o que a jovem mais teme, o terror maior é não ter honra diante do pai. Tal preocupação guarda semelhança com

o comportamento de Maria, sua senhora, especialmente na cena em que Gonzaga está prestes a dar sua vida para salvar os companheiros e Maria pede para que ele não faça isso, pois, sem o noivo, ficaria à mercê do Visconde de Barbacena, correndo o risco de perder sua honra: “acima de órfã sem arrimo, acima de irmã sem protetor, acima de mãe sem amparo... está a noiva sem honra!...” (ALVES, 1997, p. 631). Vê-se um comportamento norteado pelo código cortês, característico do indivíduo livre, daquele que pode escolher. Carlota, sendo escrava, apenas está seguindo o padrão branco porque, para ter virtudes, deveria comportar-se como uma mulher branca, cuja honra, uma vez manchada, traria a perdição, considerada, então, muito pior que a morte. Não se trata de dizer que uma escrava não poderia desejar casar-se virgem (Carlota tinha um noivo), mas sim que, para poder ser socialmente considerada como sujeito dotado de alguma importância, ela deveria agir segundo modelos dominantes. Isso significa que a honra do escravizado não é do próprio arbítrio, mas segue os padrões do senhor. Na impossibilidade de se tornar branca na pele, ela teria de assumir o comportamento da mulher branca, única forma de inserção no mundo: “para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”, escreve Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (FANON, 2008, p. 28).

Ao ameaçar Carlota, Silvério diz que a entregaria ao pai quando ela estivesse “mais negra de desonra que a lama das minhas botas” (ALVES, 1997, p. 595). Assim, se a desonra é negra, a honra só pode ser branca. Apresenta-se – e representa-se – a desonra do negro pela própria cor da sua pele: “fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral” (FANON, 2008, p. 160). Se “preto é aquele que é imoral. Se, na minha vida, me comporto como um homem moral, não sou preto” (FANON, 2008, p. 163). Desse modo, na impossibilidade de mudar a cor da pele, muda-se o comportamento. Apresentar uma escrava com “preocupações de sinhazinha” significa mascarar a realidade da escravidão, ocultando via ficção “as condições concretas de vida da mulher negra, objeto de prazer e força de trabalho a serviço de uma sociedade escravocrata” (SÜSSEKIND, 1982, p. 30).

O mascaramento da realidade da escrava não era a única forma de abrandar suas condições de vida. Outro modo de dizer que o escravizado tinha um lugar social era apresentá-lo como um escravo fiel, processo que também se dava através do discurso da honra e da fidelidade. Isso podia ser feito associando-se as cores branca e preta à honra e à desonra

respectivamente, o que nos remete ao discurso da cavalaria medieval, que valorizava especialmente a tríade – hegeliana – amor, honra e fidelidade. Se esse era o discurso do cavaleiro, quando um escravo assumia tal comportamento, só poderia haver um estranhamento, que podemos ilustrar analisando a relação entre Gonzaga e Luís.

Hegel afirma que se na amizade e no amor a fidelidade apenas subsiste entre iguais, a fidelidade de servir “concerne a um superior, que está acima, a um senhor” (HEGEL, 2000, p. 304). A fidelidade romântica, segundo Hegel, pressupõe a liberdade de escolha, ou seja, escolhe-se a quem servir. Luís não teve escolha, porque, ex-escravo, deveria manter-se fiel ao senhor que sempre o tratou “mais como um amigo”, alinhando seu pensamento ao do senhor que valoriza o escravo fiel. Abandonar o “bom” senhor indicaria a falta de gratidão, a traição e, enfim, o mau caráter comumente atribuído ao negro. Quando reconhece a “bondade” do ex-senhor que o libertou, o escravizado cumpre uma espécie de dever que lhe obriga a quitar “dívidas” infinitas. Já não é escravo pela lei, porém o seria por escolha (o que o tornaria livre, pois pôde escolher), ou seja, a relação continua sobre a mesma base anterior, em que o comportamento embranquecido do escravizado ratifica a condição anterior. Trata-se de um ótimo disfarce para uma mesma situação de dominação.

Outra cena de *Gonzaga* permite-nos observar o paradoxo desse comportamento. O herói está preso, pois a Conjuração foi destruída. A fim de libertá-lo, Maria assina uma carta a mando do Visconde de Barbacena, o que faz Gonzaga pensar que foi traído pela mulher amada. No entanto, Luís descobre o que se passou e pode desmascarar o governador.

LUÍS (levantando o reposteiro da esquerda) – [...] Este homem bate-se porém não assassina (aponta o fundo.) Aquela mulher morre, porém não mata. Contra aquele tens por escudo a honra do cavalheiro; contra aquela defende-te a sua pureza. O jogo foi bem disposto: o covarde não se bate em duelo, o vilão não se peia com escrúpulos. *Mas eu não sou nem cavalheiro, nem dama, sou um negro*; quando encontro uma cobra, esmago-a sem me importar se a face é do homem. Inda bem: quando este homem estiver salvo, quando aquela mulher estiver a perder-se tu toparás numa cousa bem insignificante. O que será? Nada, quase nada. *Algum objeto preto como uma pedra, mas duro também como ela; será o meu braço e este braço segurará num instrumento branco, porém frio.* Oh! tu lhe verás a alvura, tu lhe sentirás a frieza. [...] (ALVES, 1997, p. 649-650, grifos meus).

O fiel companheiro de Gonzaga pode salvar a situação porque não é nem cavalheiro nem dama, mas apenas um homem negro, alguém que não está submetido ao código cortês e por isso pode matar. Luís afirma não ser cavalheiro, mas conhece o código da ética cavalheiresca e age, fiel e honradamente, de acordo com ele até o final, quando, ao lado do herói, partirá para Moçambique. É aí que reside o estranhamento, pois, para salvar o senhor, Luís abandona, em parte, o código cortês. Em parte porque, de todo modo, ele se mantém fiel a Gonzaga e, assim, aos padrões da cavalaria. A mudança de atitude do personagem nos leva a pensar em um descompasso causado pela necessidade de adequar o personagem à ideia a ser sustentada. O escravizado precisa ser honrado para que possa ser “defendido”.

Veja-se que é o próprio personagem quem estabelece o contraste branco *versus* preto: o objeto – e não sujeito, indivíduo – preto que é o seu braço e o instrumento branco que é a faca, símbolo de uma justiça também branca. Gonzaga e Maria, cavalheiro e dama, não poderiam manchar a honra cometendo um crime, ainda que contra o vilão. Veja-se: Luís foi alforriado, então não seria objeto não fosse sua condição uma perpetuação da condição escrava. É preciso lembrar que ele pôde salvar os senhores, mas não a sua filha, que, entregue por Silvério aos escravos da senzala, como a mãe, mata-se para salvar a honra, ganhando o estatuto de mártir. Vejamos os elementos que operam essa transformação.

Paulo, escravo de Silvério, surge carregando o corpo de Carlota “com os vestidos em desordem e a testa cheia de sangue” (ALVES, 1997, p. 639).

LUÍS (desvairado, tomando-a nos braços) – Minha filha! minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... já não ouves!... (Todos rodeiam-no à boca da cena.) Carlota! tu eras uma escrava! Carlota! tu eras uma mulher! Carlota! tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil (ALVES, 1997, p. 639).

Castro Alves vale-se da gradação para intensificar a condição de Carlota: primeiro ela é uma escrava, em seguida, uma mulher e, finalmente, uma virgem. Só ao escolher a honra, ela se tornou a primeira vítima, cujo sangue puro derramado pela pátria a coloca entre os primeiros mártires do país. É preciso destacar a importância da noção de sangue puro como atributo do branco. Manter a honra, aqui, significa manter a

pureza da virgem e, conseqüentemente, a pureza do sangue, tornando-a digna de ser *como* o branco (mas nunca branca), o que se transforma em uma espécie de graça merecida. É por isso que Carlota, como afirma Décio de Almeida Prado, pode ser considerada a verdadeira protagonista da peça, uma vez que tudo o que se passa na peça é motivado por sua ação. Luís, ele diz, “é a consciência crítica dos escravos”, pois cabe a ele “enunciar algumas das proposições básicas sobre o assunto” (PRADO, 1996, p. 180), como na cena em que se prepara para desmascarar o Visconde de Barbacena, quando se define como um objeto, algo entre o cão e o cavalo, um homem de pele preta. Além disso – e por isso – ambos protagonizam, em seu reencontro, a cena de maior tensão dramática da peça, aquela capaz de provocar maior comoção no público. A esse respeito, devemos lembrar que Castro Alves defendia a abolição, então era fundamental que a plateia sáisse do teatro de tal modo comovida que pudesse solidarizar-se com o sofrimento dos escravizados.

LUÍS (confuso) – Cala-te e reza depressa que vais morrer.
CARLOTA (depois de um momento) – Eu já rezei. Agora deixe-me beijar pela última vez o rosário de minha mãe... (Em pranto.) [...]

LUÍS (voltando-se para ela) – Estás pronta?... (CARLOTA levanta-se.) Pois então morre!... (Ergue o punhal, mas, vendo o rosário abaixa pouco a pouco o braço trêmulo – atirando-se sobre o rosário.) Que é isto? quem te deu isto? como tens este rosário? [...]

CARLOTA – Oh! que lhe importa este rosário? [...] Foi minha mãe que mo deu com estas santas palavras. “Por ele terás teu pai.” [...] Um dia o Sr. Silvério disse-me: – Queres teu pai? Eu não tive que responder-lhe, abracei-me, chorando, aos seus joelhos. Ele entendeu-me e riu-se. “Pois então ouve bem, Carlota, tu és uma moça livre, honesta, que vai ser aia da mais linda senhora de Minas.” Eu beijei-lhe os pés, mas ouvi-o continuar numa gargalhada: “Teu ofício ali será apenas denunciar”. Eu estaquei de horror. Até então tinha os vícios de minha casta, mas nenhuma infâmia da alma. Ele voltou as costas: “já vejo que não queres teu pai”!

[...]

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

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

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

CARLOTA – Luís.

LUÍS – É o meu nome, Carlota, eu sou teu pai, minha filha!...

CARLOTA (atirando-se a ele) – Meu pai!...

LUÍS – Minha filha!... (Ouve-se ao longe o toque da corneta.) Pára.

CARLOTA (solta um grito e cai nos braços de LUÍS) – Ah!

LUÍS (sustentando-a e erguendo uma faca) – Venham arrancar os cachorrinhos ao tigre!... (ALVES, 1997, p. 632-633).

Veja-se que o reencontro tem lugar no momento exato em que Luís, considerando Carlota traidora do movimento revolucionário, prepara-se para matá-la. Formalmente, estamos diante de um recurso fundamental da tragédia clássica, o momento de enorme dramaticidade que antecede a cena de reconhecimento, cujo objeto é o rosário (*la croix de ma mère*) – entregue por Cora, na hora da morte, para a filha. De acordo com Aristóteles, a melhor das figurações é “a de quem vai cometer por ignorância, um ato irreparável, mas, antes de consumá-lo, reconhece a vítima” (ARISTÓTELES, 1992, p. 34). O reconhecimento, definido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita”, é um dos mais importantes meios de fascinação das tragédias (ARISTÓTELES, 1992, p. 26-30). No melodrama, um precursor do Romantismo (TOUCHARD, 1970, p. 101), o reconhecimento encerra a perseguição e “assinala com ‘a voz do sangue’ ou ‘a cruz de minha mãe’, o clímax patético do drama” (THOMASSEAU, 2005, p. 36). O momento da *anagnórisis*, explica José García Templado (1991, p. 33), faz ainda mais terrível a situação do herói, o que cabe perfeitamente a Luís. E é exatamente nesse momento, diante da morte, que a escrava pede para beijar o rosário que ganhou da mãe e que a faz repetir o padrão branco de comportamento, pois o rosário é um símbolo católico. Tudo isso representa a assimilação das formas de dominação que terminam por mascarar a realidade do sistema e apagar a identidade original dos escravizados.

Foi a assimilação da fé católica que também “salvou” a alma de outro personagem do teatro romântico. Calabar, como veremos adiante, foi perdoado por sua vítima, pois nos últimos instantes de sua vida recebeu o perdão da Igreja. Por isso, recebeu também o perdão de Jaguarari e Argentina, pois, embora indígenas, eles apresentam o comportamento – leia-se a fé – branco. Assim, se Deus perdoou o criminoso, eles não poderiam agir de outro modo.

Mas escravizados não embranquecidos não são dignos de perdão, pois, sendo negros, estão diretamente associados ao que há de mau no mundo e carregam a cor negra, um pesado fardo. Nesse sentido, vejamos uma cena de *Sangue limpo*³ (1861), de Paulo Eiró, cuja questão central é a herança mestiça.

Na cena a seguir, o agregado Vitorino sugere que Rafael peça ao príncipe um posto melhor no exército. Orgulhoso, ele recusa a sugestão, pois, para ele, não adianta tornar-se oficial se sua cor é “odiosa” e o condena a estar sempre abaixo do branco.

RAFAEL – [...] A honra é a geração; ninguém me tira disto. *Em vão nasce um homem, à semelhança de Deus, possuindo inteligência, rico de vontade e esperanças. Se a natureza imprimiu-lhe no rosto uma cor odiosa, se a fortuna atirou o seu berço para dentro de uma choça, todos os seus esforços serão baldados, trabalhará inutilmente.* [...] (EIRÓ, 2006, p. 342, grifo meu).

A cor torna-se uma espécie de castigo na medida em que impede a ascensão de Rafael, e ele bem sabe qual lugar lhe é destinado na escala social, não ousando ultrapassá-lo. A honra aqui está longe da tríade medieval. Não basta ser um cavalheiro leal e fiel, porque “a honra é a geração” e seu pai foi escravizado, fazendo dele um mestiço, herdeiro de uma nódoa impossível de ser apagada. Rafael conhece qual é o seu lugar, por isso é digno de respeito.

³ A peça apresenta a história do amor entre Luísa e Aires, casal que terá de enfrentar o pai do jovem, pois Luísa é filha de um ex-escravo, e Aires pertence a uma família nobre portuguesa. Rafael, irmão de Luísa, está disposto a apoiar o casal, mas desiste diante do protesto do pai de Aires, pois prefere manter sua honra. Aires e Luísa fogem. Na pousada onde estão, chega Liberato, escravizado que assassinou seu senhor, o pai de Aires, cuja morte permite a união do casal, então abençoada por Rafael.

Do mesmo modo age Joana, protagonista de *Mãe* (1859),⁴ de José de Alencar. A consciência de Joana sobre o lugar que ocupa e o valor de sua cor ficam claros no diálogo a seguir. Dr. Lima, recém-chegado de viagem, vai à casa de Jorge, onde conversa com Joana e lhe pergunta do filho. Ela pede ao amigo que não repita essa palavra para que não haja qualquer risco de o jovem descobrir a verdade.

JOANA – Meu senhor... Eu já lhe disse!... *E não cuide que por ter esta cor não hei de cumprir...* No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar ao céu por seu nhonhô. [...] (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 272, grifo meu).

Apesar da amizade entre Dr. Lima e Joana, ela o chama de “meu senhor”, como faz ao se dirigir a Jorge. Isso acontece porque todo branco era senhor, e se agisse de modo diferente, Joana não seria a escrava sabedora do seu lugar e que jamais ousaria ultrapassá-lo. Observe-se ainda que a cor novamente é índice negativo, pois Joana manterá a palavra *apesar* da cor, ratificando a associação entre a cor preta e a fraqueza de caráter, já que o negro não era considerado capaz de cumprir uma promessa.

Joana, como Rafael, sabe o lugar que lhe cabe no mundo e por isso não assume a maternidade de Jorge, pois uma escrava não pode ser mãe de um senhor. Paradoxalmente, é ao abrir mão do seu lugar de mãe que Joana cumpre seu papel, alcançando a imagem ideal construída pelo autor, que via na maternidade a mais perfeita realização da imagem feminina. Basta ver a dedicatória da peça: Alencar dedica a peça a sua mãe, D. Ana J. de Alencar. “[...] se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe” (ALENCAR, 1977, v. 2, [s.p.]). Embranquecida, Joana não é escrava, é mãe.

⁴ A heroína do drama é escrava de Jorge. A história tem início quando o jovem fica sabendo que seu futuro genro pensa em cometer suicídio porque não pode pagar as dívidas que contraiu. A fim de conseguir o dinheiro, ele recorre ao amigo, Dr. Lima, mas como este não consegue a quantia a tempo, Jorge, contra sua vontade e sem saber que negociava a própria mãe, negocia Joana, a quem havia acabado de alforriar. A transação poderia ser desfeita no dia seguinte, assim que Dr. Lima trouxesse o dinheiro. O segredo lhe é revelado por Dr. Lima. Gomes, pai de Elisa, proíbe o casamento de sua filha com Jorge porque ele é filho de uma escrava. Jorge vai procurar a mãe. Joana, ao saber que o filho descobriu o segredo, toma veneno, cumprindo a promessa anunciada no início da peça.

Os sacrifícios de Joana fazem dela uma heroína, porque, além do amor extremo dedicado ao filho, também salva a vida de um homem considerado honrado (Gomes), como Carlota, em *Gonzaga*. Cada atitude de Joana a engrandece, do mesmo modo que as ações de Jorge só contribuem para fazer dele um jovem honesto e íntegro, dotado dos atributos necessários a um herói do teatro de então. De alguma forma, essa espécie de gradação que embranquece Joana culminará com a morte dela. Ela não se torna branca, porque isso é, de fato, impossível, então, “desaparece” através da morte digna de uma verdadeira mãe, tornando-se uma heroína embranquecida. Saber quem é e manter-se no “seu lugar” é fundamental para o negro.

Calabar (1858),⁵ de Agrário de Meneses, é outra peça romântica em que a cor negra é associada ao mal.

Toldei c’o bafo impuro dos meus feitos
 O brilho desse quadro, que esboçaste!
 Empanei-te o porvir, tingi-lhe as cores
 Da *negra cor de um crime abominável!*
 O coração, cortei-o em mil pedaços,
 Cortando em flor as tuas esperanças!...
 Teus sonhos de mulher, puros e castos,
 Mudei num longo e férreo pesadelo,
 Qual nunca foi o sono do jazigo!...
 Teus dias de inocência, *enegreci-os*,
 Tornei-os para sempre em noite escura,
 Em trevas sepulcrais!... Porém, piedade!...
 Piedade, Argentina!... (MENESES, 2006,
 p. 181-182, grifos meus).

⁵ A peça retoma o evento histórico em que o oficial do Exército brasileiro decide lutar ao lado dos holandeses durante a ocupação de Pernambuco, no século XVII. Diferentemente da história, o protagonista de Agrário de Meneses decide lutar ao lado dos holandeses depois de sofrer uma decepção amorosa. Calabar apaixonou-se por Argentina, jovem que está sob seus cuidados desde que o pai, Jaguarari, foi dado como morto. Argentina ama o oficial português Faro, com quem decide fugir. Inconformado, Calabar decide lutar contra os portugueses. Durante a fuga, Argentina e Faro são capturados pelos holandeses; o moço leva um tiro, Argentina é presa e acredita que seu noivo está morto. Calabar consegue libertá-la, leva-a para casa e a violenta. A jovem reencontra Faro, que havia sido salvo, e conta sua “desonra”; Calabar chega e mata Faro. Argentina reencontra o pai, que havia retornado, e conta-lhe sua “desgraça”. O protagonista é condenado à morte por crime de traição à pátria. Antes de ser conduzido à forca pede perdão a Deus, a Jaguarari e a Argentina e morre perdoado.

Ao declarar seus crimes, Calabar, do mesmo modo que Silvério, em *Gonzaga*, relaciona a cor negra ao pecado. A diferença aqui é um contraste estabelecido com o significado do nome “Argentina”, que acentua a cor branca da personagem, embora ela fosse índia: “este nome que já ocorre em documento de 1067, é interpretado como ‘a que possui a brancura da prata’, ou ‘branca como prata’. Parece que modernamente o nome do país da América do Sul reviveu o nome da mulher” (AZEVEDO, 1993, p. 13). Trata-se de reforçar a oposição entre a pureza de Argentina (uma índia “branca como a prata”) e o pecado de Calabar, mulato cuja pele traz a cor do pecado, também diretamente associado à cor negra. Em oposição, a cor branca parece terminantemente associada à positividade. Nesse sentido, é válido lembrar que em inglês existe a mentira branca, *white lie*, a “mentira cortês”, “com branco, tudo se torna positivo” (HELLER, 2013, p. 158). Se o preto é a cor da sujeira, o branco é a da limpeza (HELLER, 2013, p. 163). O escravizado não embranquecido continua negro e não tem lugar na sociedade. Para ilustrar o que estou dizendo, lembro de *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar. Nessa peça a ação gira em torno das intrigas armadas pelo “moleque” Pedro, a fim de alcançar o objetivo de sua vida: ser cocheiro de major, provavelmente o posto máximo a que um escravizado poderia aspirar. As confusões provocadas pelo menino inserem-no na antiga tradição teatral, aproximando-o do arlequim, do intrigante. No final da peça, quando o jovem Eduardo, dono de Pedro, descobre todas as armações do garoto, ele o perdoa, liberta e expulsa de sua casa, como forma de puni-lo pelos danos que causou.⁶ Pedro era um “demônio”, um escravizado cujo comportamento, diferentemente do de Joana, Carlota e Luís, não passou pelo embranquecimento enobrecedor. Curiosamente, podemos aqui falar de outro embranquecimento: a assimilação dos piores traços da sociedade ali retratada. O comportamento de Pedro é regido por ambição, desejo de

⁶ EDUARDO — [...] todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão)” (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 97-98).

status, aparência. Sua moral não estava dentro dos padrões norteadores dos motivos para a concessão do perdão. Apesar de considerado “inocente porque não tem imputação” (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 97), foi expulso, ratificando a necessidade de seguir o código de comportamento exigido pelo branco, porque fora disso não havia salvação. Pedro não é apenas um escravo, é um demônio. Veja-se aí a diferença entre ele e Joana, a outra protagonista negra de Alencar.

Outro escravizado não embranquecido é Liberato, de *Sangue limpo*, espécie de *deus ex machina* que mata D. José, afastando o empecilho para a união de Aires e Luísa. Como uma “aparição” que surge só para resolver o problema dos protagonistas, esse personagem tem importância para a análise aqui desenvolvida. Antes de cometer suicídio, Liberato conta sua história, descrevendo, ironicamente, os ex-senhores. O primeiro senhor dava esmolas, mas o deixava passar fome. A ex-senhora, uma figura angelical, mas cruel no tratamento para com os escravizados. Ele fala da realidade insuportável que vive e, diferentemente de Joana ou Carlota, quando denunciado, não se mata porque perderá a honra ou porque impede a vida digna de alguém: ele *escolhe* morrer porque prefere a liberdade. Ao ter sua prisão decretada, ele diz:

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

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

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

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

UM SOLDADO – Poupou uma corda à Justiça.

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

BRÁS – Agora não pode ser. (baixo a Brás) Não vês que somos cinco? Espera, meu rapaz: eu volto logo... só. (alto) Vamos gente. *Arrastem isso*. (sai com os soldados, levando o cadáver) (EIRÓ, 2006, p. 414-416, grifo meu).

Se o escravizado doméstico consegue, às vezes, algum espaço, aquele que vive na senzala não tem lugar na sociedade. Liberato representa o escravo perigoso, traidor, não subserviente que, por isso, não pode continuar vivo e cujo suicídio é tratado na cena como algo sem qualquer importância, fato intensificado quando Brás se refere ao cadáver como “isso”, uma coisa qualquer que deve ser arrastada.

Tudo isso nos mostra que, entre os autores aqui observados, Paulo Eiró apresenta uma discussão mais profícua ao estender o debate para a situação do mestiço, o que nos faz retomar a obra de Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*, em que lemos:

No passado, o conflito insanável entre os fundamentos jurídicos da escravidão e os mores cristãos não obsteu que se tratasse o escravo como coisa e, ao mesmo tempo, se pintasse a sua condição como se fosse “humana”. No presente, o contraste entre a ordem jurídica e a situação real da “população de cor” também não obstruiria uma representação ilusória, que iria conferir à cidade de São Paulo o caráter lisonjeiro de paradigma de democracia racial. [...]. Infelizmente, como no passado a igualdade perante Deus não proscrevia a escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só iria fortalecer a hegemonia do “homem branco” (FERNANDES, 1965, v. 1, p. 198).

4 Considerações finais

Como vimos, o escravizado da senzala não aparece em cena senão como um ser, utilizando a expressão de Frantz Fanon, a meio caminho entre o macaco e o homem. No palco, estão principalmente os escravos domésticos, portadores de valores cristãos, seguidores da tríade hegeliana que une honra, amor e fidelidade, e que, obrigados a abandonar a origem africana, tornam-se embranquecidos, assumindo a única forma de aparecerem em cena de modo positivo. O comportamento que apresentam, visto em relação às classes sociais, reproduz no teatro uma idealização verificada na sociedade, em que, de acordo com Flora Süssekind, pauta-se o vínculo entre a figura do escravizado e o espaço doméstico num jogo ficcional em que os indivíduos são representados “como se fossem”, ou seja, o escravo é “como se fosse da família”, construindo-se desse modo uma representação que afastava de cena

“tudo o que não coubesse numa mesa ou num salão familiar. Como o trabalho e o chicote, por exemplo” (SÜSSEKIND, 1982, p. 55). Assim, a escrava Joana é “como se fosse” da família, mas não é, porque pôde ser negociada para saldar a dívida de um homem branco. Cora, Luís e Carlota são escravos embranquecidos e puderam ser heróis, mas os personagens que poderiam se aproximar do escravo real, como Paulo – aquele que traz o corpo de Carlota e que, provavelmente, está na senzala –, que nada fala, e Liberato não têm lugar. Este, outro escravizado não embranquecido, defende-se assassinando o senhor cruel, mas isso não despertou qualquer piedade. Diante da iminência de uma nova prisão, preferiu morrer, porém não se tornou um herói que defendia seu direito à liberdade, pois esse não era reconhecido como um direito do escravizado.

Calabar não era escravizado, mas era um criminoso. Nesse caso, o lugar de herói passou a ser de Jaguarari. Desse modo, Agrário de Meneses caminhou pela mesma trilha de Gonçalves Dias e José de Alencar quando elegeram o índio como legítimo representante dos valores medievais e, por isso, um herói brasileiro mais adequado ao que se buscava na época. Ou seja, novamente a presença do negro em nossa formação é ocultada, destacando-se o índio como herói.

Assim, o teatro, espaço considerado como lugar da verdade e espelho da sociedade,⁷ apresenta o negro ou como uma espécie de animal – como os escravos de Silvério – ou “como se fosse branco”, caso de Luís, Carlota e Joana. Essas representações mostram que mesmo o teatro romântico não valorizou o sujeito negro como tal. Mesmo o autor romântico abolicionista por excelência precisou embranquecer seus personagens para colocá-los em cena. Na verdade, Castro Alves põe em cena o escravo dos seus poemas, idealizando-o para que coubesse no lugar de mártir e também no palco, lugar “sagrado” e veículo considerado ideal para os valores e as ideias que se pretendia divulgar. Por conta disso, comportamentos terminam por “mudar de lugar”, adequando-se às necessidades da cena em determinado momento, dando-nos a sensação de que, citando a expressão de Roberto Schwarz, “as ideias estão fora de lugar”. Aqui, as relações não passam pelo disfarce do favor; a sujeição ao

⁷ Machado de Assis afirmava: “na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; *no teatro* há um processo mais simples e mais ampliado; *a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise*” (ASSIS, 1953, p. 19, grifos meus).

senhor passa pelo mascaramento proporcionado pela retórica da cavalaria cortesã adotada pelo escravo, que só assim pode aparecer em cena.

De acordo com Eva Heller, em seu já citado estudo, a cor preta está associada principalmente a aspectos negativos da vida, como o fato de que as coisas proibidas, feitas em segredo, “são pretas”. Exemplo disso, segundo a autora, é o fato de o trabalho ilegal na Alemanha ser chamado de “trabalho negro”, assim como o “comércio negro” é o comércio ilegal e o “dinheiro negro” é o dinheiro não declarado. Lá, ela escreve, existem “os ouvintes espectadores e viajantes ‘negros’ – são aqueles que não pagam pelos respectivos ingressos” (HELLER, 2013, p. 145).

Mas essa cor tão associada ao negativo traz algumas marcas de nobreza que nunca são relacionadas ao indivíduo de pele negra. Nesse sentido, a autora afirma, por exemplo, que os objetos de luxo são pretos, pois “a renúncia às cores permite que o luxo se manifeste por si só”. Além disso, ela diz, “o preto é a cor com que mais se evidencia a renúncia ao colorido”, o que faz dele “a mais nobre das cores” (HELLER, 2013, p. 150). Ela lembra que para algumas lutas marciais a cor preta representa a soma de todas as cores, assim, a conquista da faixa preta significa alcançar o mais alto grau, estando ligada, portanto, à conquista do poder. No entanto, as marcas positivas dessa cor não se estendem ao negro. Por exemplo, o fato de o preto ser considerado a cor do luxo não faz imaginar que um negro seja rico; outro exemplo claro disso é o fato de Barack Obama ter sido o presidente da nação reconhecida como a mais poderosa do mundo e, apesar disso, sua esposa Michelle Obama, então primeira-dama do país, conta ter sido confundida com uma vendedora enquanto fazia compras.⁸

A ideia de que há coisas de brancos e coisas de negros ainda está arraigada na sociedade. A título de ilustração, lembremos o caso da tenista estadunidense, atual campeã do Aberto de Wimbledon, Serena Williams. Em uma entrevista, ela contou que sempre destacam sua força física de campeã, anulando o teor cerebral do seu jogo.⁹ Ora, só força não vence a quantidade de campeonatos que Serena Williams venceu. Mas

⁸ Cf. “Obama revela que já foi confundido com manobrista em porta de restaurante”, *Folha de S.Paulo*, 17 dez. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/UeJK82>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁹ “Uma vez eu disse que sou a 8 vezes ganhadora do *Grand Slam* mais subestimada do mundo. Cada artigo que eu leio diz que dominei minhas adversárias, mas eles nem fazem ideia do quão forte eu posso bater [na bola] e eu sei que não estou batendo com toda minha força. E tênis não é só força bruta, é sobre estratégia, é fazer o seu adversário se mexer de uma forma que ele perca o tempo da bola, que ele perca a jogada. E eu nunca ganho esse crédito mental. É bem frustrante”. Cf. GUSMÃO, Liliane. Serena Williams

para explicar o sucesso do negro cria-se a resposta da força, ou seja, ela vence porque é forte, pois a inteligência é atributo do branco, algo que mesmo um negro rico, campeão, não pode alcançar.

Parece não haver saída, pois não é possível ser negro, já que se trata de um sinônimo de inferioridade. A verdade é, como explicou Florestan Fernandes, que o processo de integração do negro na sociedade de classes não procurou sequer sustentar uma condição desigual de competição entre brancos e negros, mas sim eliminá-la totalmente (FERNANDES, 1965, v. 1, p. 18), de modo que o branco sempre vença.

Quando se diz que “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, isso significa que atualmente, apesar dos pequenos avanços, os aspectos utilizados para justificar a escravidão ainda pairam sobre o indivíduo negro, caracterizando-o como incapaz intelectualmente, feio, criminoso ou qualquer coisa que o coloque “no lugar dele”.

Para Denilson Oliveira e Gabriel Abayomi, nortes da minha vida.

Referências

ALCORÃO sagrado. São Paulo: Publifolha, 2010.

ALENCAR, José de. A comédia brasileira. In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Apresentação e estabelecimento de texto de João Roberto Faria. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 27-36.

ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. 2 v.

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

ALVES, Antonio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. In: ALVES, Antonio de Castro. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 579-661.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 19-52.

explica alguns aspectos de como o racismo funciona. *Blogueiras Negras*, 10 jul. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/mJWJKQ>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Idéias sobre o teatro. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. p. 9-24.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O teatro nacional. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. p. 187-206.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites. Século XIX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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; FAPESP, 2000.

AZEVEDO, Sebastião Laercio de. *Dicionário de nomes de Pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 305-424.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965. 2 v.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética II*. São Paulo: Edusp, 2000.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENESES, Agrário de. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 3-186.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé; Socii, 1982.

TEMPLADO, José García. *El teatro romântico*. Madrid: Anaya, 1991.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

