

## Imagens de “mães pretas” : representações da maternidade e da escravidão na escrita de José de Alencar

### Images “os mães pretas”: representations of motherhood in José de Alencar’s drama

Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro\*

**R**esumo: A imagem da escrava Joanna modelada no drama “Mãe”, de José de Alencar, configura um referente que faz operar o jogo das diferenças e assimetrias sociais: o feminino e o masculino, o cativo e a liberdade, o corpo-mercadoria e o corpo-proprietário. A trama encena um conflito e expõe valores que circulam nos códigos da sociabilidade carioca oitocentista e a trajetória da protagonista escrava reitera o mito do “amor materno”: a “ama-de-leite cativa” foi máscara da qual a personagem Joana se serviu para esconder o verdadeiro (e para ela perigoso) vínculo com o filho, este que ela preferiu e conseguiu disfarçar até o fim do drama e da vida; a reação da personagem pela dissimulação exhibe a violência da ordem escravocrata e, nela, o autor sublinha a vocação feminina para o “martyrio sublime” da maternidade. Procura-se fazer uma releitura da obra de Alencar à luz dos estudos feministas e de gênero, no artigo em que se buscou apreender a historicidade de relações de raça-etnia, sexo-gênero, de condição civil e trabalho e, também, decifrar a positividade dessa representação no imaginário carioca oitocentista.

**Palavras-chave:** escravidão; maternidade; identidades; raça-etnia; sexo-gênero

**Abstract:** The image of Joanna has been built in José de Alencar’s drama “mãe”, where the representation of the woman slave operates social differences and asymmetries: the female and male kind; the slavery condition and freedom; bodies recognized as properties and other people as its owners. The play exhibits a conflict and shows naturalized and current values as sociability codes. The course of the protagonist experience reinforces the myth of “maternal love”: the mask of *ama de leite* or *mãe preta* has been worn by Joanna in order to hide her relationship with her son, as a link she preferred do disguise until the end not only of the story, but also for the character’s life; her reaction by dissimulation exposes slavery violence, scenery where the author underlines the “natural gift” for sacrifice and martyrdom of motherhood. The article is an exercise of reading this drama by the light of feminist theories. To analyze the image of slave women in Alencar’s discourse is an attempt to regard historical labor, civil condition, race ethnics gender relations and also to understand the effects of that representation in the nineteenth century Rio de Janeiro imaginary.

**Key-words:** slavery; motherhood; identities; race-ethnics; sex-gender.

---

\* Doutora em História pela UnB. E-mail: mariaer Carneiro@gmail.com

Os diferentes discursos que circularam no Rio de Janeiro do século XIX, inclusive a literatura, produziram imagens fortes que nutrem o imaginário social. Entre elas, imagens de “amas-de-leite escravas” ou “mães pretas”, construídas em poesia, prosa e na iconografia configuram suportes de sentidos que se disseminam encarnados em corpos desapossados de mulheres africanas ou afrodescendentes. Essas são representações desenhadas em corpos que trabalharam, procriaram e nutriram no cativeiro, dando a ler a experiência de mulheres que foram vistas, reconhecidas e significadas em seus corpos que reproduzem ou amamentam crianças de outras mães. Tais imagens exibem, em suas múltiplas aparências, a construção de um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais, sistema, este, intimamente interligado a fatores políticos e econômicos daquela sociedade escravista (Lauretis, 1994: 212).

Localizados em uma situação social dada pela condição cativa, os corpos de mulheres escravizadas africanas ou descendentes, geralmente designados como corpos negros ou pardos, aparecem remodelados, também, para exprimir aquela condição da subalternidade. Construídos e dados a ler como objetos da exploração desmedida para o trabalho, eles expressam e constituem um alvo do poder patriarcal escravocrata, portanto, testemunham, mas, também, estão investidos da coerção física e moral naturalizada naquela ordem. Aparecem por meio de diferentes suportes discursivos sob a forma de corpos que experimentaram o sofrimento do cativeiro, também, sob a violência de vínculos e rupturas sexuais e afetivas, em episódios que revelam aproxi-

mações cotidianas na distância imensa que definia sua localização como mulheres em relação aos homens, escravas em relação aos senhores, propriedades em relação aos proprietários, cativas em relação aos livres e libertos.

Entre outros discursos da época – entre eles, os textos da medicina, da imprensa, da iconografia e da literatura –, a peça “Mãe” de Alencar (1922), também, deixou entrever essas identidades escravas, ou certas condições de suas possibilidades, que remetem à existência de mulheres-mercadoras e forjam uma representação da sociedade carioca. Trata-se de uma peça literária que, na configuração da personagem principal, exprime a construção de um sujeito engendrado na experiência<sup>1</sup> que remete às relações de sexo, de raça, de condição civil.

Em forma de dramaturgia, prosa e poesia, em gravuras e fotografias, a óleo ou aquarela, impressas na pedra, no metal e no papel, não por acaso, muitas imagens de “mães-pretas” foram desenhadas e cultuadas na pena, no buril e no olhar de muitos artistas, sob diferentes materialidades, formas estéticas e gêneros literários. Significativamente, não foram encontradas (ainda) na escrita de autoras mulheres<sup>2</sup>.

### 1 A literatura como estratégia documental de veracidade

A literatura nos oferece um conjunto de possibilidades para a abordagem do passado. O narrador de ficção trabalha com a matéria da criatividade absoluta, mas com a condição de construir um “efeito de

<sup>1</sup> Experiência, aqui entendida na acepção de Teresa de Lauretis, como “processo pelo qual a subjetividade é construída para todos os seres sociais”. *Op. cit.*, p. 228.

<sup>2</sup> Na tese, são analisadas algumas obras da literatura e da iconografia do século XIX. Não foram encontradas referências sobre as amas-de-leite escravas na produção literária e bibliográfica de escritoras do período, produção que, além de pequena, geralmente não se encontra em arquivos públicos, o que sinaliza para o fato de que poucas autoras conseguiram romper com o silenciamento produzido pela cultura androcêntrica. Sobre o assunto, ver RAGO, Margareth. *Cultura feminina e tradição literária no Brasil (1900-1932)*. In: SWAIN, Tânia Navarro & MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Orgs.) *Mulheres em Ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis, Belo Horizonte: Ed. Mulheres, PUC Minas, 2005, p. 195-216.

real” que possibilite a leitura de uma versão plausível, inteligível e convincente dos acontecimentos e das relações entre os personagens. Como assinala Sandra Jatahy Pesavento, enquanto o tecido da historiografia está comprometido com “o que aconteceu”, ainda que mediatizado por um narrador que “organiza o acontecido” e “ordena os acontecimentos”, o discurso literário trabalha com o que “poderia ter acontecido”(Pesavento,1999:819-830). Assim, ela explica, enquanto os textos históricos comportam recursos ficcionais, numa escrita “controlada pelo documento, pelo arquivo, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente”, os textos literários cercam-se de “estratégias documentais de veracidade”, que me interessam especialmente por trazerem à luz alguns dos valores, comportamentos, gestos, inclusive motivações e imaginários que serviam como guias para as ações das pessoas em cada época (Id. Ibid. p. 820).

A imagem da mãe-escrava, que se esconde na máscara naturalizada de ama-de-leite, emerge na narrativa de José de Alencar entre suas idealizações de heróis e heroínas que habitaram não só as florestas e o sertão do país, mas também as cidades. Alencar buscou retratar personagens que pudessem ser vistos como tipos nacionais em seus traços minuciosos. Na intenção de dar a ler o passado e o presente, o campo e a cidade, o sertão e o litoral<sup>3</sup>, segundo Alfredo Bosi,

Alencar construiu um cenário selvagem<sup>4</sup>, onde exercitou uma espécie de “crítica emocional” aos traços do progresso e da civilização, Em sua verve romântica, acentuava a caracterização das personagens e suas trajetórias, buscando evadir-se no tempo e no espaço, talhando heróis encarnados em forças da natureza<sup>5</sup>.

Além de personagens do interior, o cearense de Mecejana<sup>6</sup> modelava tipos urbanos da Corte imperial em encenações impregnadas de sentimentos ambivalentes que traduzem um repertório de comportamentos mais ou menos adequados em relação às conveniências sociais vigentes no Segundo Reinado. Alencar estava se iniciando na seara das letras no Rio de Janeiro<sup>7</sup> e havia escrito duas comédias<sup>8</sup> quando, em 1859, publicou o drama em quatro atos intitulado “Mãe”.

A peça foi encenada no Rio de Janeiro pela primeira vez em março de 1860. Nela, a escrava Joanna desempenha o papel de ama-de-leite para dissimular a própria maternidade e, assim, livrar o filho, Jorge, dos sinais da inferioridade e da desonra social, que o vínculo de sangue com o mundo da escravidão tornava indelével e insuperáveis. A obra literária não teria sido construída e entendida se o autor não investisse nela certas estratégias de veracidade. Nesse sentido, embora não seja possível mensurar ou generalizar a qualidade das relações entre mães escravas e filhos

<sup>3</sup> Reconhecido em seu lugar central na produção romântica, pela natureza e extensão da obra que produziu, José Martiniano de Alencar compôs uma verdadeira “suma romanesca do Brasil”. MONTENEGRO, Olavo. O Romance Brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 41.

<sup>4</sup> Para o autor, é a “(...) conaturalidade que o encanta: desde as linhas do perfil até os gestos que definem um caráter, tudo emerge de um mesmo fundo incôscio e selvagem, que é a própria matriz dos valores românticos. (...)” BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 137-140.

<sup>5</sup> Os elementos da natureza aparecem com especial ênfase na produção romântica associada às sensações que podem provocar nos homens. Segundo Naxara, os quadros da natureza construídos no romance têm a intenção de “realçar a grandeza da natureza brasileira, mesmo nos pequenos detalhes, sua influência na formação do povo que a habita e na concepção de história que dela se forma”. NAXARA, Maria Regina Capelari. Cientificismo e Sensibilidade Romântica; em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX. Brasília: EdUnB, 2004, p. 261.

<sup>6</sup> Alencar nasceu em Mecejana, no Ceará, em 1 de maio de 1829. Mudou-se com a família para o Rio de Janeiro em 1830.

<sup>7</sup> O autor publicou crônicas no Correio Mercantil (1854) e colunas e folhetins no Diário do Rio, inclusive O Guarany (1856-57).

<sup>8</sup> O Rio de Janeiro: verso e reverso (1857) e O Demônio Familiar (1858).

livres, a narrativa de Alencar me instiga a pensar sobre a multiplicidade de relações cotidianas que, ainda que dissimuladas, silenciadas, mais ou menos traduzidas, ou re-significadas, nutriram a produção discursiva e o imaginário do período.

Robert Slenes, por exemplo, encontrou registro da situação de escrava mãe de filho livre em Campinas e ali encontrou “relações de poder entre homens dominantes e mulheres subalternas” – senhores e escravas, também, no Oeste paulista. No caso analisado por Slenes, o documento que dá origem a seu artigo é um registro de alforria de 1869, concedido pelo filho livre à mãe por ocasião de seu casamento e maioridade, já que ele, o filho, havia herdado a mãe escrava. Trata-se, segundo o historiador, de um caso extremo que ilumina a norma e resulta em liberdade, ao contrário do melodrama de Alencar, que resulta em morte<sup>9</sup>.

A trama do autor romântico se desenrola entre sete personagens. No primeiro ato, ele apresenta Gomes, funcionário endividado, e sua filha Elisa, que após a perda da mãe doente, costura para ajudar nas despesas. Já no primeiro ato, introduz a protagonista Joanna, escrava do vizinho Jorge, que aparece na casa do Sr. Gomes para se desdobrar em trabalhos domésticos, o que suscita o comentário de Elisa: “Tu nos serves, como si fosses nossa escrava. Todas as manhãs vens arranjar-nos a casa. Varres tudo, espansas os trastes, lavas a louça e até cozinhas nosso jantar” (Alencar, 1922: 194).

O diálogo serve para retratar funções, papéis e posições sociais que exprimem relações que eram costu-

meiras. Ao ser interpelada pela moça se Jorge, seu “*nhonhô*”, tinha conhecimento das visitas de trabalho da escrava, já que “muitos senhores não gostam que seus escravos sirvam a pessoas estranhas”, Joanna re-truca e elogia aquele a quem trata como senhor, embora fosse seu filho e motivo do segredo que movimenta a trama: “Vm. não conhece meu *nhonhô*? Não sabe como ele é bom? (...) Iaiá é moça bonita! E eu que sou sua mulata velha... Desde que *nhonhô* Jorge nasceu que o sirvo, e nunca brigou comigo!”.

O diálogo inicial é expressivo da relação de uma “boa escrava” com o seu “bom senhor” e ali o autor apresenta o primeiro sinal do conflito:

(...) Elisa  
Foste tu que o criaste?  
Joanna  
Foi, iaiá. Nunca mamou outro leite sinão o meu...  
Elisa  
E porque elle não te chama – mamãe Joanna?  
Elisa  
De que te espantas? Uma cousa tão natural!  
Joanna  
Nhonhô não deve me chamar assim!... Eu sou escrava, elle é meu senhor.  
Elisa  
Mas é teu filho de leite.  
Joanna  
Meu filho morreu! (...) (Id.Ibid. p.195-196)

A afirmação de Joanna quanto a ser escrava cujo filho morrerá e sua recusa em ser identificada como “mamãe Joanna”, assinala no diálogo um espaço de

<sup>9</sup> Isidoro era filho de Lúcio Gurgel Mascarenhas com a escrava Ana e teria começado a vida no cativeiro se o pai não o tivesse libertado na pia batismal, mesmo que não tenha assumido a paternidade. No registro paroquial, constava ter “pai incógnito”. Lúcio teve ainda três outros filhos com duas outras escravas, Rufina e Maria, que, também, foram batizados como livres. Além dos quatro, o pai reconheceu outros dois filhos apenas no testamento elaborado pouco antes de morrer em 1861, deixando-lhes suas propriedades. Ele, Lúcio, estaria reproduzindo a própria história, já que era também filho natural, reconhecido pelo pai, também, moribundo. Às escravas, ele não concedera alforria. Elas viram seus filhos tornarem-se herdeiros de Lúcio, o que não lhes garantia permanência junto aos filhos nem a liberdade. Ainda, correram o risco de serem vendidas e continuaram a ser tratadas pelos tutores como cativas de fato, não apenas na lei. Ver: SLENES, Robert W. Senhores e subalternos no Oeste paulista. In: NOVAIS, F. (Dir.) & ALENCASTRO, L.F. (Org.) *História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. Vol 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 234-53.

fala no silêncio e uma fronteira no campo dos sentidos: a naturalidade do desvalor da identidade de escrava-mulher impressa no corpo reprodutor destinado ao trabalho doméstico e desprezível. Definitiva porque naturalizada na sociedade carioca oitocentista, a experiência de corpo negro, escravizado, reprodutor de filho morto, ou explorado como “ama-de-leite”, serviria como disfarce para justificar uma vocação natural que estaria expressa na dedicação extremada ao filho biológico que ela insiste em designar como “senhor”.

O diálogo travado nas primeiras cenas apresenta o conflito da personagem central que alimenta a pulsação do drama. A mãe é escrava do filho que desconhece o vínculo biológico e primordial. Era a condição de mãe a ele não revelada que justificaria sua abnegação e sacrifício para garantir, além da relação afetiva, o *status* de pessoa livre a Jorge e, ao mesmo tempo, a intensidade de uma relação que só uma mãe poderia nutrir por seu filho, mas, também, uma ama-de-leite poderia nutrir por seu “nhonhô”<sup>10</sup>.

O artifício permite que ela exercite a afeição de escrava pelo senhor, justificada por ter sido “filho de leite”, com quem ela preservaria uma relação de lealdade/passividade/resignação na subordinação consentida do cativo. Por outro lado, renunciar ao reconhecimento pelo filho da condição de mãe sinaliza para a imensurável capacidade para o amor das mulheres, mesmo que escravas, fundada na representação da maternidade como uma “vocação natural para a maternidade” ou uma “missão sagrada”<sup>11</sup>.

Tal renúncia, também, reforça a imagem de mulher

africana, impressa em corpos cativos, reprodutores e nutrizes, na medida em que remete à prática do trabalho compulsório e incansável, à violência da própria maternidade negada e, por sua vez, à construção de corpos úteis, que engendram a imagem da disponibilidade absoluta para o trabalho, outras prendas e para a dedicação extremada, ao modelar corpos femininos que viveram experiências dadas. Demarcados pelo sexo-gênero, pela condição civil e pela raça-etnia, esses corpos costumaram ser designados e reconhecidos como “mães pretas” em suas condições singulares de possibilidade que os configura úteis, dóceis, capazes para o exercício da maternidade transferida, por oposição a outros corpos negros, femininos identificados pelo “ardor do sangue africano”, que foram considerados “sedutores”, “viciosos”, “incivilizados”, “devassos”, também, responsabilizados pela transgressão da norma sexual, por comportamentos promíscuos, pela degeneração da raça e dos costumes no Brasil.

Em corpos de “mães-pretas”, foram desenhadas algumas imagens da escravidão e da maternidade que circularam na sociedade carioca oitocentista. Imagens que são construídas não apenas na literatura e que fazem operar a lógica racionalista, essencialista e androcêntrica, articulada em dualidades, que projeta e reproduz uma leitura do mundo social e escravocrata em forma binária. Em oposição ao referente masculino e livre, ou à imagem do “feminino devasso”, Joanna é uma imagem de mulher cativa cunhada na matéria que modela o feminino, reiterando e difundindo a capacidade para a dedicação extrema e incondicional conferida pela natureza, que determina sua vocação,

<sup>10</sup> Apresenta-se, portanto, desde o início na personagem Joanna o papel naturalizado de mulher escrava no Oitocentos, responsável por múltiplas atividades domésticas que incluem varrer, lavar, arrumar, cozinhar. Joanna, por meio da disposição e dedicação absoluta ao trabalho, garantia o vínculo e a dependência do filho e senhor livre, suprimindo suas necessidades cotidianas na vida doméstica.

<sup>11</sup> Muito bem elaboradas em “*Emílio, ou da Educação*”, de Jean-Jacques Rousseau, as imagens construídas com base na “natureza” engendram a vocação primordial das mulheres para a maternidade e o aleitamento em relação ao talento dos homens para as ciências do raciocínio. A obra revela um conjunto complexo de significantes/significados que representa um alfabeto moderno de sinais sociais que, fundamentados em “leis universais da natureza”, instauram modelos binários e maniqueístas (e civilizadores) de identidades, sentimentos e comportamentos. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973, p. 502.

de forma inequívoca, para a maternidade e a subalternidade.

O pressuposto binário que emoldura o pensamento e confina a leitura de experiências múltiplas em trihos dicotômicos é, portanto, o mesmo que engendra o mecanismo que movimenta, em contraponto, um jogo de significações que expressam assimetrias por meio de noções que são articuladas, mesmo quando não aparecem aos pares, por exemplo: feminino/masculino, escravidão/liberdade, mãe preta/mãe branca, natureza/cultura, primitivo/moderno, barbárie/civilização; privado/público, para enumerar algumas delas. Entre os sentidos que remetem a essas noções, Joanna ocupa o lugar do corpo africano feminino útil, ou seja, lugar do trabalho corporal, identificado com a natureza primitiva, bruta, não-civilizada ou cinzelada; ela é um efeito e um instrumento que veicula o modelo da reprodução utilitária e docilizada no cativeiro que, inseminado no corpo imerso em relações de subalternidade e compulsoriedade, reitera a vocação feminina para a abnegação completa e exemplar: Joanna é capaz de provocar a própria morte para garantir ao filho a vida na liberdade, para ela o bem maior.

O primeiro ato expõe elementos do conflito que se instala definitivamente no ato seguinte, quando aparece Dr. Lima, recém-chegado no pacote da Europa (e hospedado no Hotel da Europa<sup>12</sup>). O diálogo entre o “doutor” e a escrava permitem ao leitor entender a situação, já que os dois rememoram a relação dela com o falecido proprietário. Do diálogo, depreende-se que Soares havia comprado Joanna ainda grávida, por “dous contos de réis” e, assim que o menino nasceu, foi “logo baptisado como filho d’elle, sem que ninguém soubesse quem era sua mãe”.

Percebe-se nesse trecho que o proprietário assumira a paternidade da criança, cuja mãe escrava compra-

ra, tendo falecido pouco depois. A morte do proprietário permitira que Joanna não deixasse que outros soubessem dos verdadeiros vínculos com o filho e disseminasse a versão arquitetada para sua sobrevivência no cativeiro e a do filho, como ser livre. Como Dr. Lima conhecera a história e a versão contadas pela mesma Joanna, ainda que contrariado, havia prometido nunca dizer qualquer palavra a Jorge. Mas sempre insistia para que ela contasse a verdade ao filho, advertindo-a: “Continuarás a ser escrava de teu filho. Será para elle a dôr mais cruel quando souber...” (Alencar, 1922: 203).

A tensão se estabelece projetada na imaginação de Dr. Lima, quando o autor<sup>13</sup> insinua qual seria a dor do filho no dia em que soubesse que tinha a mãe por escrava. Em contraponto, olhando da perspectiva materna, o narrador calcula que dor, ainda maior, seria a dela, ao pensar que dera a vida ao filho e este poderia ter sido reconhecido escravo, como a mãe. A escravidão estava impressa naquela sociedade e orientava as representações e condutas de mulheres e homens cativos e livres, desenhando fronteiras afetivas e geopolíticas, definindo comportamentos, abismos e aproximações sociais. O narrador exprime que, para ela e o conjunto da sociedade, seria mais ou menos a mesma coisa ser “escravo” ou reconhecido como “filho de escrava”. Mesmo que Jorge fosse considerado livre em virtude da perfilhação assumida por Soares, para Joanna ele não estaria livre do sentimento de “ser inferior”, por ser filho de escrava.

A peça se desenrola, portanto, em torno do “martyrio sublime” da mãe-escrava. De acordo com o texto, Joanna poderia ter-se tornado forra com o dinheiro conseguido em seu trabalho extra, mas preferiu gastá-lo na educação do filho sempre tratado como “senhor”, contornando mais uma vez o gesto significativo da abnegação exemplar, redesenhando a virtude, na capacidade magnânima de renúncia própria

<sup>12</sup> Não por acaso, além de lugar de origem, Europa é nome do hotel onde o amigo se hospeda.

<sup>13</sup> Como atenta Foucault, o autor não entendido como indivíduo falante, mas como “princípio de agrupamento do discurso” ou “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996, p. 26. *Op. cit.*, p. 27-8.

de uma “mãe verdadeira”. Sua estratégia previa a convivência dedicada ao filho que, como senhor e filho-de-leite, poderia ser alvo de seus cuidados cotidianos e gestos de afeto, bem como sua permanência naquele não menos “sublime” cativo. Os diálogos confirmam a renúncia da mãe escrava diante de oportunidades que teve de tornar-se “liberta”.

Acompanhando a construção dos sentidos que entrelaçam imagens do “amor materno” e de mulher escravizada, no terceiro ato Alencar descreve mais um episódio da capacidade desmedida de renúncia da mulher para viver para os filhos e para os outros. Nele, Jorge trava diálogo com Joanna e, em seguida, com o Dr. Lima e revela sua necessidade de quantia avultada – quinhentos mil-réis – para amparar um pai necessitado. Ele já havia empenhado o relógio e tentava empenhar a mobília, ao que Joanna replica que “mesmo velha, ainda vale mais do que isso”.

No embate entre filho e mãe, ou entre senhor e escrava, Jorge insiste em não querer roubar a liberdade que já havia dado a Joanna:

(...) Queres que para evitar um mal, cometta um crime?... Mas Joanna insiste: “(...) Não sou forra!... Não quero ser!... (...) Sou escrava de meu senhor!... E elle não há de padecer necessidades!...(Id. Ibid. 213)<sup>14</sup>

O conflito é acirrado quando chega o negociante para comprar os trastes e acaba por levar Joanna, por quem oferece 300\$000 em vista de que “está velha”. O negócio acaba fechado em 500\$000 por conta da intervenção de Joanna, que alegou levar suas prendas, “coser, lavar, engommar, varrer, arrumar”, e ainda ter “tempo de fazer costuras, remendar os pannos etc...”. Jorge, também, acabou por aceitar o “sacrifício” da presumida e estimada escrava, somente porque o objetivo era “salvar a vida de um homem... de um pae!”(Id. Ibid. 216)<sup>15</sup>. O pai era o

vizinho, pai de Elisa, por quem Jorge nutria amor e o desejo de casar-se. Joanna combinou com “*nhonhô*” que não contariam a ninguém sobre a negociação que a transferia para o patrimônio do Sr. Peixoto, negócio que em breve deveria ser desfeito.

Ao conseguir o dinheiro emprestado com o amigo Dr. Lima, Jorge parte correndo para saldar a dívida do Sr. Gomes. Àquela altura, Joanna já estava na casa do filho para vê-lo, em uma de suas escapadelas habituais<sup>16</sup>. E ali, reinicia-se a pressão de Dr. Lima para que ela conte a verdade ao filho, quando subitamente aparece Peixoto, o novo senhor, ameaçando ir à polícia para cobrar “sua” escrava fugida, que estava “acoutada” ali, caso ela não voltasse imediatamente para o novo cativo (Id. Ibid. 239).

Joanna está fora de cena, quando chega Dr. Lima à casa de Jorge e, ao perceber que a escrava havia sido vendida, o amigo não se contém e acaba por revelar ao filho que este vendera a própria mãe, isso na presença de Elisa, Peixoto e Gomes. Surpreso, Jorge rememora que havia sido ela quem tratara do negócio e que, inclusive, também rasgara a carta que há muito lhe garantia a liberdade. Desconcertado, o filho admite ter recebido da mãe ao longo da vida e a todo o instante “as effusões d’esse amor sublime”:

(...) E ter vivido vinte annos com ella, recebendo todos os dias, a todo o instante as effusões d’esse amor sublime!... E não adivinhar!... Não presentir!... Perdão, minha mãe!... Onde está ella? (...) (Id. Ibid. 242)

Os diálogos finais preparam o desfecho trágico. Mesmo na ausência de Joanna, Jorge ainda abalado quer ir a seu encontro e diz ter um “prazer supremo” ao pronunciar “Minha mãe!” (Id. Ibid. 241). Mas é Sr. Gomes quem interfere naquelas palavras cheias de emoção para afirmar sobriamente que sente muito, porém aquela revelação era definitiva para desfazer

<sup>14</sup> Embora Jorge insista que considera Joanna forra, ela diz que rasgou o documento que o registra.

<sup>15</sup> Trata-se do Sr. Gomes, vizinho e pai de Elisa.

<sup>16</sup> Na peça, mesmo que para se desdobrar em trabalhos extras, Joanna consegue burlar a vigilância e sair da casa do Sr. Jorge e do Sr. Peixoto, mostrando que era possível driblar os limites da autoridade senhorial no cativo.

o compromisso de casamento com Elisa... “O senhor compreende a minha posição. As considerações sociais... Esse casamento não é mais possível!”. Ao que Jorge retruca:

(...) Tem razão, Sr. Gomes!... O senhor me julga indigno de pertencer á sua família porque sou filho d'aquella que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repelle!(...) (Id. Ibid. 245).

O clímax desvenda a moral social da ordem escravocrata e manifesta um campo de conflitos, de força e favor, de gestos de afeto e de violência, no jogo cotidiano das diferenças. Nele, a demarcação da desigualdade dá o timbre de valores correntes na sociedade escravista. Transparece a violência de uma moral pautada pela dominação que procura legitimar a propriedade e a exploração de corpos africanos ou afro-descendentes, marcados e reconhecidos por sinais que reiteram localizações e relações de raça-etnia e de condição civil e, sobre estes, instauram inclusive a intelegibilidade da liberdade de outros. Entre esses corpos, o da personagem Joanna encarna, ainda, atributos e marcas de sexo-gênero e de idade, no interior da configuração que a define e localiza como identidade no interior do cativo.

Quer dizer, Joanna é a designação do corpo de “ama-de-leite” e “mãe-preta”, definido pela biologia como mulher, por isso lido, pensado e entendido em sua capacidade para a procriação e, ainda, pela condição cativa e inferior, um corpo que é dado a ler por sua capacidade para o aleitamento e pela predisposição para o trabalho árduo e doméstico, na trama que reimprime o feminino da escravidão e reinstaura o referente ideal de mulher, ao modelar a imagem da “ama-de-leite” mesclada à de “mãe-verdadeira”.

A peça da dramaturgia mapeia e classifica a sociedade carioca, ao revelar uma economia simbólica e representacional que marca e constrói a diferença, ao recolocar a imagem de mulher e escrava em relação (e atrelada) a outros referentes, entre eles o referente masculino e livre. A trama recoloca em operação o mecanismo da diferenciação sexual, racial, so-

cial e política, ou seja, uma perspectiva da racionalidade binária que “supõe um esquema de apreensão e análise das relações sociais que (...) se compraz, ainda, no maniqueísmo de pares opostos e/ou complementares”(Swain, 2000:48). A trama coloca em operação o jogo político da diferenciação. Como atenta Tânia Swain:

(...) a criação de uma diferença sexual ou racial é também política, pois cria a desigualdade, quando se erigem hierarquias e valores sociais, instituindo referentes, desenhando corpos, perfis ideais, estabelecendo exclusões, demarcando espaços, limites de ação e posição, mapeando e classificando o social. Com efeito, a marca da diversidade humana se desfaz na diferença produto e produtora das desigualdades políticas. (...) (Id. 2005:340-341).

O drama de Alencar recria a representação da escrava ancorada nas imagens de ama-de-leite, negra, velha, mãe, dedicada, trabalhadora, de “conduta afiançada”. Em torno dela, descerra a “vergonha” e a “desonra” do cativo, bem conhecidas por Joanna na experiência da maternidade que ela procura ocultar. Isso para poupar o filho da mancha de sangue da filiação e do parentesco que nenhum gesto de apoio ou dinheiro poderia apagar. A cena final do drama é a agonia da mãe que bebe o veneno retirado da casa do pai de Elisa, que, por necessidade financeira, pensava suicidar-se. Reafirmando a escravidão e negando a maternidade, em sua agonia Joanna ainda insistia na condição de ama-de-leite e fingia ter sido apenas uma “mãe emprestada”:

(...) Sr. Doutor quer dizer que eu fui ama de nhonhô!... Que nhonhô era meu... meu... de leite... só!... só de leite!... (...) Nhonhô!... Elle se enganou!... Eu não!... Eu não sou tua mãe, não... meu filho! (Morre) (Alencar, 1922:249).

O texto é, portanto, uma representação da diferença produto e produtora de desigualdades políticas e expressão de fronteiras sociais definidas por marcas que delimitam espaços e reproduzem as assimetrias. A peça reconstrói o cotidiano de uma família da sociedade escravista carioca do século XIX, cenário no qual as personagens se entrelaçam e desvelam for-



mas e sentidos da sociabilidade tal como praticada, em quatro atos. Nela é possível conhecer o valor pecuniário da mercadoria escrava, comprada jovem e grávida, a dois contos, e já idosa, vendida a 500 réis na bacia das almas e, também, a imagem de uma impossibilidade, as práticas da maternidade no cativo, e de uma possibilidade, as práticas das amas-de-leite escrava. Além dessas, reforça a representação mítica da mãe, como ente superior, em que pese a inferioridade da localização feminina, porque sem existência própria, sobrevive para os outros e chega a renunciar o valor da liberdade em prol do valor maior: a felicidade do filho.

É visível a dimensão pedagógica de tal construção que, ao exaltar a imagem da “mãe-preta”, investe discursivamente na produção de um modelo de mãe e de maternidade. Afinal, este é um ponto de referência no imaginário social, isto é, no vasto sistema simbólico que a sociedade produz para distribuir seus papéis, suas posições sociais, suas identidades, seus códigos e modelos formadores, e, também, para fundar uma “ordem”, não sem violência, onde cada elemento encontra seu “lugar”, sua identidade, sua razão de ser (Bakzco, 1985: 309).

De modo simplificado e, também, idealizado, o referente aciona relações, distâncias e os jogos que exprimem significados localizadores das identidades no interior das práticas sociais, cunhadas pelas marcas da escravidão e da liberdade; nessa trama, ele entretece os fios que remetem à maternidade e à sexualidade e, nesse tecido, articula trajetórias e deslocamentos de personagens nucleares – Joanna, Jorge, Elisa e Sr. Gomes – ou coadjuvantes – Sr. Lima e Peixoto (negociante) –, a fim de reconstruir um princípio de inteligibilidade e uma economia moral e simbólica.

A leitura da trama permite analisar movimentos que residem no imaginário, motivações que localizam as ações e explicam certas relações sociais de uma época e um lugar. Permite, também, penetrar no mundo dos sentidos, como observa Sandra Pesavento, em suas “distintas hierarquias de verdade”. A obra de Alencar faz parte daquilo a que ela se refere como

um “esforço da imaginação criadora para recriar uma ambiência, dotá-la de coerência e produzir significados” (Pesavento, 1999:821). Esforço que está presente na prática do romancista, do leitor e, também, do historiador, já que

(...) ambos estão fora do acontecido – ou do que se apresenta como acontecido – e tentam penetrar nesse mundo. A este processo dar-se ia o nome de “efeito de real”, que busca, pelos caminhos do imaginário, representar outro contexto, que se viabiliza segundo distintas hierarquias de verdade.... (Id. Ibid.)

A paisagem simplória da casa de gente livre e empobrecida, as relações vincadas pelos valores da escravidão, da propriedade e da liberdade, a ambiência, o vocabulário e os diálogos compõem uma “estratégia documental de veracidade” (Id. Ibid. 830), que confere autenticidade ao texto e possibilita abordar uma imagem de escrava ama-de-leite em algumas de suas relações, imersa em valores e discursos que circulavam no Rio de Janeiro no período.

## 2 “Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe”

Na figura da protagonista, o narrador talvez tenha tentado forjar mais uma das heroínas modelada com as características da personagem romântica, encarnada na “boa” escrava que se desdobra em todas as atividades domésticas e que vive o “martyrio sublime” da maternidade negada, para garantir ao filho uma posição social que não a sua. Aprofundando-se na leitura do texto, todavia, percebe-se que o autor se serve da imagem de ama-de-leite, como uma máscara utilizada pela escrava-mãe como personagem exemplar para a remodelação da representação de mulher “verdadeira” fundada no mito de “amor materno”: aquele que encerra valor maior, exemplo de renúncia, abnegação e sacrifício, possível até mesmo a uma escrava, ou seja, corpopropriedade de mulher sob a condição tornada, ainda inferior, porquanto, imerso nas relações da escravidão. É da imagem do cativo que ele se utiliza para imprimir tonalidades, ainda, mais fortes à representação da mulher-mãe e para re-encenar a

maternidade, em um esforço para reiterar o confinamento “natural” da mulher ao filho, da lactente ao lactante, para reforçar a idéia do “instinto materno” ou de uma disponibilidade absoluta do sexo-gênero feminino para o “martyrio sublime”.

Esta é, portanto, uma versão das formas que assumiram comportamentos maternos em seus diferentes e até mesmo contraditórios aspectos, que, como Elisabeth Badinter observou, têm uma historicidade:

(...) o amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto, que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo e o meio que a cercam... (Badinter, 1985:9-23)

Assim, a imagem de mãe, construída sobre a imagem de mulher, remete à predisposição biológica e cultural definida pela procriação e, como conseqüência, destinada a assumir uma atitude considerada inerente ao “instinto materno”. Quer dizer, de acordo com a significação binária operada pelo sistema sexo-gênero, o sexo é visto como uma “condição natural” que denota uma “representação de cada indivíduo em termos de relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição ‘conceitual’ e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (Lauretis, 1994:211-212).

A maternidade é uma das formas da representação de gênero que traz consigo significados diferenciais e, como atenta Lauretis, funciona tanto como uma “construção sociocultural” quanto como “aparato semiótico”(Id. Ibid.). Portanto, ela é uma forma que revela e exprime a construção cultural do sexo em gênero e a localiza na esfera privada da reprodução, da organização da família, daquilo que é considerado como a honra e a ordem social. Ao mesmo tempo em que aparece como seu efeito ou resultado, a representação do feminino aciona a relação binária fundada na biologia e a exprime enquanto “sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”(Id. Ibid.).

Pensado como tecnologia em operação do sistema sexo-gênero, o drama permite observar a construção da imagem corpo de escrava-mãe como produto e processo da representação criada em torno do pressuposto da natureza e da biologia para dar sentido ao jogo das assimetrias complementares. Como categoria que preside a imagem do feminino sob a lógica binária da divisão de gênero, a maternidade, produzida e acentuada pelas marcas de raça-etnia e condição social, é um elemento articulador nesse sistema que condiciona a existência da mulher à função natural e obrigatória da reprodução. Ela figura, portanto, como evidência que identifica o corpo e o lugar do feminino na cultura do patriarcado e, nesse caso, do patriarcado escravagista. Atrelado a seu destino biológico, o corpo de Joanna serve, também, à reprodução simbólica do sistema político que engendra relações desiguais e assimétricas em diferentes culturas. Uma aparelhagem de significações aparece edificada sobre a maternidade dissimulada da escrava, concebida, também, como um instinto, ou um “impulso interior, independente da razão e de considerações de ordem moral”(Badinter, 1985: 9-23).

Esse pressuposto da condição feminina foi questionado por Simone de Beauvoir entre outras feministas que refletiram sobre experiências outras de procriação e maternidade consideradas anormais, porque contrariavam as atitudes consideradas universais e necessárias(Id. Ibid.). Refletindo sobre a historicidade dos termos e das noções que remetem à construção da idéia de sentimento materno, Badinter observa que a noção de “instinto” acabaria cedendo lugar à de “amor materno” e, embora tal mudança expressasse uma pretensão de se afastar o sentimento da idéia de “instinto”, que remetia à natureza animal, foram conservados neste conceito as mesmas características ligadas à “desrazão”, “impulsividade” ou “obrigatoriedade”. Em outras palavras, vista como instinto ou sentimento, trata-se de uma “idéia bastante tenaz da maternidade que apresenta notável semelhança com o antigo conceito abandonado” (Id. Ibid.).

A noção de maternidade continuou embalada, portanto, pelas leis da biologia ou pelas normas da natureza e a alteração das palavras não correspondeu à alteração de um regime de verdade que insiste em não conferir visibilidade à multiplicidade, à diversidade das experiências das mulheres com a maternidade. Ao contrário, trata-se de uma imagem que, ao ser burilada com aquele propósito normatizador e normalizador, silencia quanto ao sentimento incerto, frágil e imperfeito que ela representa, quer dizer, a imagem aciona uma camisa de força em relação a sentimentos e práticas distintas que aparecem sob diferentes feições, tempos e lugares. Assim, desatrelando o imperativo biológico do determinismo social, Badinter ajuda-nos a distinguir alguns valores da sociedade, por vezes tão imperiosos, que têm um peso incalculável sobre os desejos de seus indivíduos. Com isso, ensina a observar experiências históricas marcadas por comportamentos nem tão incomuns que contrariaram a “imagem sagrada” de mãe ou a “voz do ventre” e foram lidos como “recusa”, “indiferença”, “abandono” ou “crueldade”(Id. Ibid.).

A figura da maternidade rearticula, portanto, a problemática da diferença de sexo-gênero que está presente na filosofia aristotélica<sup>17</sup> e que foi recriada na teologia cristã. O feminino e a maternidade que lhe corresponde aparecem identificados à Maria, em seu indefectível amor sublime, que, com as roupagens da natureza e da cultura, conforma uma matriz de inteligibilidade e fundamenta o pensamento moderno. As condutas femininas, portanto, quando analisadas de acordo com valores dominantes e imperativos sociais, exprimem variáveis que foram resignificadas pela biologia em uma dada circunstância histórica.

Procriação e função materna costumaram dar sentido às imagens do feminino, confinando a natureza biológica de seu corpo à predestinação moral e metafísica da maternidade. Por não querer isolar a experiência da maternidade da rede de fatores psicológicos, históricos e sociais da qual é parte, a abordagem de Badinter ilumina os caminhos para se tentar perceber a originalidade e a multiplicidade dessas experiências. Segundo a filósofa,

(...) à idéia de “natureza feminina”, que cada vez consigo ver menos, prefiro a de multiplicidade de experiências femininas, todas diferentes, embora mais ou menos submetidas aos valores sociais cuja força calculo. A diferença entre a fêmea e a mulher reside exatamente nesse “mais ou menos” de sujeição aos determinismos. A natureza não sofre tal contingência e essa originalidade nos é própria... (Id. Ibid.)

Pensando na multiplicidade das experiências de mulheres de origem africana que foram escravizadas, a recriação de Alencar é objeto privilegiado que permite observar a construção e a operação de uma tecnologia social. Em sua função normativa, a personagem Joanna, paradoxal e superlativamente, constitui mais uma imagem definida pelas marcas de sexo-gênero, raça-etnia e condição civil, recriada no ambiente do cativo como produto e produtora daquela idéia de natureza. Ela exprime a mulher/escrava/mãe que abdica de si e da possibilidade de ser livre por amor ao filho. Ela esconde a maternidade no papel de “ama-de-leite” ou sob a face consentida de corpo escravo e nutriz, máscara que utiliza para livrar o filho da vergonha social que representava o vínculo definitivo de sangue com o mundo do cativo. Máscara, também, usada para garantir sua sobrevivência e suas condições de possibilidade como escrava, pelo aleitamento.

---

<sup>17</sup> Badinter refere-se à obra *A política*, segundo a qual “a natureza criou indivíduos próprios para mandar e indivíduos próprios para obedecer” e a inteligência como virtude dos homens. Cada um tinha uma posição específica que definia suas relações com os outros. Pelo princípio da “desigualdade natural”, o escravo, desprovido de alma, era objeto de uso e abuso por todos os membros da família. Por outro lado, “semelhante à terra que precisa ser semeada”, o único mérito da mulher é “ser um bom ventre”. Ela encarna o princípio negativo e é considerada inferior ao homem, seja qual for a sua idade. Apud. BADINTER, E. *Op. cit.*, p. 32.

A peça de dramaturgia articula jogos binários, tais como feminino/masculino, escravidão/liberdade, atraso/progresso, primitivo/civilizado, em seus significados relacionais e complementares. Natureza e cultura aparecem articuladas como noções opostas, representando, respectivamente, as virtudes individuais e as convenções sociais. Natureza que, no romantismo, exprime, revela e é também significativa de um lugar ideal do feminino e do papel social de mãe, forjado em uma vocação construída como inata para a compaixão, a dedicação e os cuidados domésticos (Baillargeon, 2000:141).

Natureza, que é invocada com suas leis universais para convocar a mulher para a atividade de mãe ou sua condição inexorável porque “instintiva”, atrelada ao imperativo de sua missão de “amor”, que compreende sua função biológica nutricional e maternal, considerada, portanto, como natural e espontânea (Badinter, 1985:144). Ao exibir a imagem que aciona imperativos biológicos, ela exprime uma das faces do jogo das assimetrias sociais que se organiza na matéria viva, como adverte Guillaumin, forjando o entendimento de que,

(...) as ações de um grupo humano, de uma classe, são “naturais”: que elas são independentes das relações sociais, que elas preexistem a toda a história, a toda a condição concreta determinada... (Guillaumin, 1978:7)

É possível perceber na imagem da escrava Joanna, mais uma vez, a reiteração do que é construído como a essência da identidade feminina, ou seja, o drama trata e reforça como natural, dada pela biologia, essa preexistência da vocação para o amor, esse destino inexorável da mulher-mãe que a protagonista, também, encarna, ainda, melhor talhada na personagem “bruta” e “incivilizada” da mulher de origem africana e salientada pela experiência inferiorizada do cativo. Vista como materialidade discursiva, a narrativa deixa ler aspectos significativos do funcionamento da ordem do pai, conforme as condições culturais de possibilidade de sobrevivência da mãe e da maternidade no cativo.

A personagem de Joanna protagoniza uma opção em sua trajetória que, levada a extremos, equivale à afirmação de sua identidade como escrava ama-de-leite e à negação (ou impossibilidade) de sua identidade como mãe. A sustentação da máscara de ama-de-leite e a negação da própria maternidade, no caso da escrava, seriam a condição que permite que ela sobreviva junto ao filho, que ela suprima e acentue da vida dele e dela uma série de desdobramentos e conflitos e, nessa direção, exige que ela articule outra série de manobras táticas de sobrevivência da personagem que se exprimem na narrativa do autor.

Ao mesmo tempo, a negação da identidade de mãe representa sua renúncia à própria liberdade e, assim, deixa ler a vocação inata e exemplar para o exercício do amor imenso, ou seja, é, também, pela afirmação da maternidade, no que ela representa de vocação “natural” para o sacrifício e a sublimação, que consegue existir. Daí o título que sublinha a função de mãe e aciona o conteúdo simbólico do conceito materno. O drama revela, portanto, a reconstrução social e histórica da evidência naturalizada do feminino, no interior da violência da exploração escravocrata, inclusive como uma das peças integrantes e relevantes no funcionamento da ordem simbólica do pai.

Trata-se de mais uma trama, portanto, em que se produzem e reproduzem assimetrias sociais de raça-etnia, classe/condição civil e, também, de sexo-gênero. As relações mantidas entre os personagens reiteram hierarquias que são legitimadoras da “*desigualdade instaurada do político, como fundamental na taxionomia do humano, cujas raízes estão localizadas na noção de diferença entre o feminino e o masculino*” (Swain, 2005:341). Exibe e rearticula um sistema social engendrado sobre a diferença ancorada na

(...) afirmação da natureza dos sexos, que toma uma parte do humano – seu aparelho genital – como sendo a expressão de sua totalidade. (...) Natureza que carrega uma série de características socialmente construídas, criando uma escala binária de atributos, cujo pólo positivo encontra-se fixado no masculino... (Id. Ibid.)

O corpo negro e cativo de mulher é, assim, marcado pela diferença sexual e social, ou seja, exprime uma “natureza feminina” e seu “destino biológico atrelado a seu corpo”(Id. Ibid.), e, ainda, outros sentidos e relações localizadoras das hierarquias sociais, à medida que a narrativa se desdobra e entretece a trajetória de mulher, pobre, negra, solteira, velha, escrava. Buscou-se, em vão, nela observar a trajetória de uma heroína, ou ao menos uma anti-heroína, no lugar de figurante na sociedade escravocrata, mas foram encontrados, sublinhados, os valores que produzem e alimentam uma identidade feminina e escrava fixa a serviço da construção de corpos úteis, dóceis, e do ideal de amor materno.

A construção da imagem de mãe como modelo de renúncia e abnegação encontra-se, também, na dedicatória do autor<sup>18</sup>. Branca ou negra, livre ou escrava, a mulher que é mãe deveria ser aquela que vive para doar, em cujo coração reside não apenas um amor sublime, desinteressado, ele reitera, “que se reparte sem dividir-se e remoja quando todas as afeições caducam”. No texto-dedicatória, Alencar fala de sua motivação para a composição da protagonista:

(...) É um coração de mãe como o teu. A diferença está em que a Providencia o collocou o mais baixo que era possível na escala social, para que o amor extremo e a abnegação sublime o elevassem tão alto, que ante elle se curvassem a virtude e a intelligência; isto é, quanto se apura de melhor na lia humana...(Alencar, 1922:189-190)

A “lia humana” é o horizonte no qual paira a obra possível ou uma vontade de verdade em seus limites do natural, do verossímil, da sinceridade e do discurso que se quer verdadeiro (Foucault, 1996: 18-20). Assim, nesse prólogo endereçado à mãe, o autor procura se desculpar pelo fato de ter misturado localizações distintas de classe/condição civil, ao ter procurado “a maternidade entre a ignorância e a rudeza do cativo” e não “nas salas trajando sedas”, e justifica: “(...) si há diamante inalterável é o cora-

ção materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva” (Id. Ibid.).

O cativo remete às origens da personagem identificada com uma cultura africana considerada primitiva, localizada entre a “ignorância” e a “rudeza” de seres cativos e inferiores, de mulheres reconhecidas em seus corpos reprodutores, disponíveis para o sexo fora da norma, revestidos da (des)qualificação que neles imprime a marca de origem e de raça pela reiteração da cor “preta” ou “parda”. É exatamente nesse domínio que o escritor acentua a curva dramática de seu drama e expõe a malha do sentido que quer reimprimir. Ao vincular a maternidade ao feminino na escravidão no Rio de Janeiro, o texto faz sua contribuição no sentido de atrelar a existência do corpo de mulher às funções “naturais” da procriação, aquela que confere às mulheres uma “essência” e, ao mesmo tempo, delas subtrai o papel de um sujeito que não seja abjeto, que não detém a posse de seu corpo (Swain, 2000: 56).

Joanna é uma imagem que transita no interior das fronteiras do sexo e da condição social cativa, que é burilada como ser relativo, quer dizer, marcadamente definido em relação ao homem, ao proprietário, inclusive ao filho que prefere ver livre das marcas sociais. Sua emergência no discurso reforça a plenitude do corpo feminino constituído em raça e sexo, mediante a construção de uma “essência natural” até no “papel social” de escrava que se materializa no fruto da procriação que define seu destino (Badinter, 1985:166). Dessa atitude generosa de mulher, ainda que escrava, emerge a força disciplinarizadora do sentimento imputado à natureza (portanto, irrefutável), exemplo de vocação para uma “abnegação sublime”, para o “amor verdadeiro”, também, veiculado na metáfora do “diamante inalterável, que mais brilha quanto mais espessa é a treva”.

Definida pelo desprendimento, pelo sacrifício voluntário, pela renúncia de si, aos desejos próprios, a representação de maternidade é, finalmente, a verdadeira heroína no drama e no discurso social. Não por

<sup>18</sup> A obra é dedicada a D. Anna J. de Alencar, mãe do escritor.

acaso, ela é canalizada no texto de Alencar por meio dos sentidos de “recusa” e “negação”, investida de uma espécie de localização “elevada”, “grandiosa”, de “perfeição”, “moralmente irrepreensível”, “digna de admiração”, e identificada com os méritos que ultrapassam o “normal”, ou seja, aproximam-na do “divino” (Dicionário Eletrônico Houaiss, 2004).

As imagens de Dona Anna, mãe do escritor, e de Joanna, a mãe escrava, convergem para o lugar de uma identidade fixa de mulher única e “*mãe-verdadeira*”. A posição central conferida à maternidade coloca em operação uma forma de sexualidade que é generalizada, naturalizada e funciona como referência para todos os sujeitos. A dimensão política da construção social de raça, classe ou condição civil, geração e nacionalidade imprime-se na identidade sexual de mulher, esta que se realiza, em última instância, na fatalidade da figura de mãe e procriadora.

As múltiplas diferenças entre Dona Anna e Joanna se apagam diante da imagem materna, ou acentuam-na, e esta faz funcionar o campo da inteligibilidade binária e assimétrica, também ordenada com base na heterossexualidade concebida como natural, universal e normal em relação a outras formas de sexualidade consideradas antinaturais, peculiares e anormais. Construída em relação ao referente, no caso o homem livre e proprietário, as imagens atribuídas à maternidade circulam no drama e na dedicatória produzindo contornos demarcadores de fronteiras entre aqueles que representam a norma e aqueles que ficam de fora dela (Louro, 2000: 15-17). Como outras identidades que se fixam por meio de imposições culturais e históricas, também, as imagens de mãe “ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade”. (Id. Ibid.)

Portanto, a distância social existente entre uma mãe e outra (a mãe do autor e Joanna, entendidas respectivamente como “mãe-branca” e “mãe-preta”) é desprezada para dar, ainda mais, consistência à identidade da maternidade como destino inelutável, implacável, das mulheres, independentemente de sua condição social. Destino que está atrelado ao mesmo tempo às funções do ventre, portanto, fundado na biologia, e ao “sofrimento expiatório e sagrado”<sup>19</sup>, que está acima da condição humana. Entre expressões de outras janelas literárias<sup>20</sup>, o texto de Alencar possibilita, portanto, observar um suporte bem marcado de operação das regras e controles sociais, pelos quais a maternidade é construída e põe-se a falar sobre si mesma, reivindicando sua naturalidade e sua legitimidade, dentro das categorias que, como assinala Foucault, expressam correlações de forças em sua circulação estratégica (Foucault, 1988:95-97).

O autor não esconde, quando desfecha sua dedicatória e resume: “Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe”. O sentido que vincula a ama-de-leite à imagem daquele “martyrio sublime” ou da “missão obrigatória” e do “devotamento sem limites” é um entre outros que circulam nos discursos oitocentistas, ou seja, entre os “elementos ou blocos táticos no campo das correlações de força”<sup>21</sup>. Nestes, é possível entrever o trânsito dessas imagens que emergem dos discursos, posicionando sujeitos, produzindo identidades, revelando experiências que constituem os sujeitos sociais (Scott, 1999:27).

O texto produz uma das muitas “imagens controladoras” forjadas em corpos de mulheres negras afro-brasileiras, que desvelam formas de desigualdade estrutural determinadas sobretudo pela raça-etnia e pelo sexo-gênero (Caldwell, 2000:101-102). No âmbito dos códigos da cultura e da

<sup>19</sup> Sobre a ideologia do devotamento e do sacrifício, ver: BADINTER, E.. *Op. cit.*, pp. 267-272.

<sup>20</sup> Refiro-me às práticas da literatura no Brasil e no Ocidente de modo geral.

<sup>21</sup> Os discursos, como os silêncios, nem são submetidos de uma vez por todas ao poder, nem opostos a ele. É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. FOUCAULT, M. *História da (...) Op. cit.*, p. 96.

historicidade das linguagens que as codificam, é possível apreender a força dos discursos e das tecnologias sociais em seus efeitos positivos, opressivos e mistificadores. Quer dizer, também nesse exemplar da escrita, que coloca a mulher de origem africana em cena, é possível ler a força da imagem construída em seus poderes que incidem sobre o campo dos significados para produzir, promover e implantar representações sociais monolíticas. Nas margens desses discursos naturalizados e hegemônicos, entretanto, pensando nas práticas micropolíticas, é possível reler a construção dessa representação. Transparece, nessa abordagem, a construção cuidadosa de um modelo de feminilidade fundado na natureza, do corpo reprodutor reinventado pela biologia, da idéia essencialista e mítica de mulher-mãe, e do modelo paradoxal, conflituado, duplamente confinado de escrava e mulher, na maternidade cativa de Joanna, que não chega a se realizar na plenitude da experiência da vida. Emerge, nessas linhas, mais uma engrenagem do discurso que re-encena, na ordem escravagista, o patriarcado.

É possível encontrar, nas mesmas linhas, outras dimensões políticas. Nelas aparecem algumas estratégias sorrateiras de sobrevivência, de preservação de vínculos de sangue e de afeto na condição subalterna e adversa do feminino no cativo; transparece a dependência de mundos profundamente interligados, mesmo que aparentemente apartados e produzidos nos discursos em suas diferenças e desigualdades bem demarcadas: o mundo dos livres e dos escravos, dos homens e das mulheres. Transparece, portanto, a multiplicidade e a interdependência econômica, simbólica, existencial e cotidiana dos mundos que se exprimem por meio das dualidades.

A dramaturgia de Alencar, por fim, possibilita desvelar a humanidade desses corpos escravizados e a desumanidade daquele sistema de poder, noções, estas, que aparecem impregnadas nas representações que procuram compor, ordenar, controlar as identidades e os sentidos. Permite pensar sobre a produção de imagens de “mães-pretas”, em seus corpos negros e pardos, que expressaram referências para condutas que, provavelmente, nem sempre foram previsíveis, utilitárias ou dóceis.

### 3 Relações possíveis, situações prováveis

Na obra de Alencar<sup>22</sup>, buscou-se analisar a estruturação de uma trama encadeada em trajetórias e relações entre personagens/identidades do Rio de Janeiro oitocentista, reveladora de alguns dos procedimentos de construção de imagens de mulher escravizada. Essas imagens foram lidas e pensadas no interior de “esquemas regulatórios historicamente revisáveis de inteligibilidade que produzem e submetem os corpos que pesam”(Butler, 1999:155), como atenta Judith Butler. No caso em questão, tais imagens submetem os corpos que significam, porque exprimem corpos de que se possuem, corpos que procriam, aleitam e, além disso, se compram, vendem, alugam e auferem rendas.

Sob a dor do “martyrio sublime” de mãe que carrega um segredo, Joanna, a escrava, é, também, identificada pela função exaustiva do trabalho doméstico se desdobram em três lares: na casa do seu senhor, da pretendente dele e seu pai e do negociante que em circunstâncias peculiares a adquire. Entretanto, apesar das escusas do autor, ao estabelecer uma analogia entre a personagem da escrava e a sua própria mãe, são os valores sobre-humanos da maternidade que parecem conferir uma substância primordial à protagonista.

---

<sup>22</sup> José de Alencar, como deputado, foi reconhecido pela posição retrógrada que assumia em debates parlamentares, tendo sido ardoroso no combate à extinção do regime escravista, inclusive aos “propagandistas” do projeto Rio Branco, acreditando ser “desnecessária a intervenção legal, bastando o melhoramento dos costumes, a generosidade do carácter brasileiro”. Ver: MORAES, Evaristo. *A Campanha Abolicionista (1879-1888)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1924, p. 31.

Pouco se sabe dela, de suas relações afetivas ou sexuais que resultaram no parto de seu filho ou “*nho-nhô*”, de suas relações com o antigo proprietário, ou seja, ela não existe para além das atividades do trabalho em muitas casas e da sua “vocação para a abnegação”, que culmina com a própria morte. Da protagonista escrava, não se conhece qualquer traço outro do passado, de sua personalidade ou parentesco. Não se sabe quem teria sido o pai de Jorge, se seria o próprio Soares, a quem serviu como senhor, o que sugere que se possa fazer uma inversão da inteligibilidade sobre a forja assimétrica: “filho ou proprietário, senhor é sempre senhor”. Na invisibilidade de seu passado, significativamente, dela nada se conhece além das manobras astuciosas para preservar a recusa de si em nome da honra do filho, que reforça a mensagem principal: em favor do “amor materno”, é preciso praticar o “martyrio sublime”.

O suicídio da mãe escrava foi uma tradução para o teatro de uma questão que vinha sendo discutida na sociedade carioca. Os conflitos que ela exprime se desdobravam, também, nos meios jurídicos, onde se discutia sobre as relações estreitas e parentais entre proprietários, escravas e seus filhos resultantes de situações que causavam assombro quando tornadas visíveis, embora não fossem tão incomuns. Robert Slenes lembra que, já em 1825, José Bonifácio falava da necessidade de uma lei que alforriasse a mãe escrava e o filho tido com senhor, ao que foi acompanhado de outras vozes na década de 30 e 40<sup>23</sup>. E, ainda, por iniciativa de Perdigão Malheiro, o Instituto dos Advogados Brasileiros, também, se manifestou a favor de uma interpretação da lei existente que reconhecesse o direito à liberdade, pelo menos para o filho do senhor, ou outro parente cativo do mesmo. Todavia, o acórdão de 1855 revelaria a força política e a intransigência

da classe proprietária, negando o direito à “família escrava” do senhor proprietário<sup>24</sup>.

Além de sócio do referido instituto, José de Alencar advogava como assistente de Caetano Soares no início da década de 50 e estava atento aos debates jurídicos, daí ter ambientado o drama na Corte do ano de 1855, justamente quando era discutido e deliberado o acórdão a respeito da questão. A morte da escrava ao final da peça pode ser lida, portanto, como uma metáfora do drama moral daquela sociedade, como expressão de lutas e conflitos que eram cotidianos, sobretudo da força política dos donos de homens, mulheres e crianças que foram escravizadas e que, por fim, manteriam em seu reduto de poder o domínio sexual de mulheres cativas, além da propriedade de seus corpos e de seus filhos.

A vida era tecida em um campo de força e favor que estava regido pela violência da dominação patriarcal e escravocrata, uma arena de muitas lutas que produzia laços de sangue e afeto, que seriam, muitas vezes, escondidos, destruídos ou dissimulados. Aquela ordem produzia distinções e assimetrias e, também, separações, rejeições, abandonos e desapossamentos cotidianos em meio às conveniências ditadas pelas elites proprietárias. Talvez possa ser lida, também, como uma des-ordem que produzia inconveniências ao engendrar alianças e conflitos por meio de estratégias múltiplas de sobrevivência.

A literatura construiu uma imagem, ou melhor, colocou em cena a máscara de ama-de-leite escrava, da qual a personagem se reveste para manter a tensão de um drama, um discurso sobre relações possíveis, sobre situações prováveis, traduzindo diálogos que eram inteligíveis na sociedade carioca oitocentista.

<sup>23</sup> O autor se refere a Muniz Barreto e Frederico Burlamaqui, na década de 30, e ao jurista Caetano Soares no final da década de 40. SLENES, R. W. Senhores e subalternos no Oeste paulista. *Op. cit.*, p. 260.

<sup>24</sup> “(...) o ajuntamento ilícito do senhor com a escrava não é razão suficiente que importe a liberdade da escrava e dos filhos posteriores ao ajuntamento ilícito, depois da morte do senhor”. Acórdão de 6/2/1855, em Manoel da Silva Mafra, *Jurisprudência dos Tribunaes*, vol. I, p. 188-9. Apud SLENES, R. W. *Op. cit.*, p. 261-2.



Tal como ensina Certeau ao procurar reviver um passado para restaurar um esquecimento (Certeau, 2000: 46), o drama de Alencar é o mirante de onde se pode observar na imagem conflagrada de mulher escravizada os traços que davam à sua trajetória algumas condições de inteligibilidade. O tecido interpretativo resulta do esforço para desvelar alguns sentidos, não de uma história que aconteceu, mas de situações econômicas e socioculturais que a tornariam possível e que a tornam pensável.

Ao interpelar as reflexões de Roland Barthes sobre a historiografia contemporânea, Certeau nos auxilia a operar com o “inteligível”, ou os “efeitos do real”, ou ainda, uma referência ao real que não desapareceu, mas foi deslocada. Ou uma referência que,

(...) não é mais imediatamente dada pelos objetos narrados ou “reconstituídos”. Está implicada na criação de “modelos” (destinados a tornar os objetos pensáveis) proporcionados às práticas, pela confrontação com o que lhes resiste, o que lhes limita e exige outros modelos, finalmente, para elucidação daquilo que tornou possível essa atividade, inscrevendo-a numa economia particular (ou histórica), da produção social. (...) <sup>25</sup> (Id. Ibid. 52-53) (grifos do autor)

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Mãe. Drama em quatro actos. In: José de Alencar com uma Introdução por Mário de Alencar. Collecção Áurea. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1922.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado*. O Mito do Amor Materno. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAILLARGEON, Denyse. No calor do debate: a maternidade em perspectiva. In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.) *Feminismos: Teorias e perspectivas. Textos de História. Revista da Pós-Graduação em História da UnB*, vol 8, nos. 1 e 2, 2000.
- BAKZCO, B. *Imaginação Social*. EINAUDI. Vol. 5. Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 137-140.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- CALDWELL, Kia Lilly. “Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil”. In: *Estudos Feministas*. vol 8, n. 2/2. Santa Catarina: CFH/CCE/UFSC, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO Houaiss da Língua Portuguesa. 2004. Verbetes: ‘abnegação’ e ‘sublime’.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*. Vol.1. *A vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUILLAUMIN, Collete. *Pratique du pouvoir et idée de Nature*, 2. *Le discours de la Nature*. *Questions Féministes*, n. 3, mai 1978.
- LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia de Gênero*. In: HOLANDA, Heloisa B. de. *Tendências e Impasse: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

<sup>25</sup> Para Roland Barthes, “o signo da História é de agora em diante menos o real do que o inteligível”. Certeau dialoga com o filósofo para pensar que “não mais existe o privilégio de ser o afloramento dos fatos, de fazer emergir, através deles, uma ‘Realidade originária’, nem de, por isso, ser aureolado pelo poder de exprimir, ao mesmo tempo, a ‘própria coisa’ e o Sentido que viria nela”. BARTHES, Roland. *Le discours de l’histoire*. *Social Science Information*, VI, 4, 1967, p. 65-75. Apud CERTEAU, M. de. *Op. cit.*, p. 52-3.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.) *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NAXARA, Maria Regina Capelari. Cientificismo e Sensibilidade Romântica; em busca de um sentido explicativo para o Brasil do século XIX. Brasília: EdUnB, 2004.

MONTENEGRO, Olavo. *O Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MORAES, Evaristo. *A Campanha Abolicionista (1879-1888)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1924.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. XX Simpósio Nacional da Anpuh. História: Fronteiras. Vol 2. NODARI, Eunice, PEDRO, Joana & IOKOI, Zilda Márcia Gricoli. Florianópolis; São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Anpuh, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Trad.

Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da (Org.) *Falas de Gênero: teorias, análises, leituras*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SLENES, R. W. Senhores e subalternos no Oeste paulista. In: NOVAIS, F. (Dir.) & ALENCASTRO, L.F. (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. Vol 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 234-53.

SWAIN, Tânia Navarro & MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Org.). *Mulheres em Ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis, Belo Horizonte: Ed. Mulheres, PUC Minas, 2005.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou A hora e a vez do nomadismo identitário? In: SWAIN, T. N. (Org.) *Feminismos: teorias e perspectivas*. Textos de História. *Revista da Pós-Graduação em História da UnB*, vol 8, nos.1 e 2, 2000.