

A PROPÓSITO DE UMA DRAMATURGIA EMANCIPACIONISTA, ANTIESCRAVISTA E ABOLICIONISTA

FARIA, João Roberto. *Teatro e escravidão no Brasil*.
São Paulo: Perspectiva, 2022, 416 p.

João Roberto Faria, hoje professor titular aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, tem manifestado seu interesse pela dramaturgia brasileira oitocentista desde a década de 1980, quando defendeu seu mestrado, nessa mesma universidade, sob orientação de Décio de Almeida Prado. De lá para cá, vem brindando seus leitores com trabalhos importantes, tais como *José de Alencar e o Teatro* (1987), *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (1993), *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (2001) e, mais recentemente, *Teatro e escravidão no Brasil* (2022).

Teatro e escravidão no Brasil se beneficiou das pesquisas desen-volvidas por Faria ao longo de três décadas, que lhe permitiram localizar e reunir um número significativo de autores e

textos teatrais que abordaram a escravidão como tema central ou periférico, publicados, encenados e/ou censurados na Corte e nas províncias do Império entre os anos de 1838 e 1888. Foi dessa constatação que surgiu a questão que serviu de ponto de partida para a obra: qual a contribuição do teatro brasileiro à luta contra a escravidão?

O livro está dividido em sete capítulos, elaborados a partir de um procedimento metodológico que toma como base a tríade autor/obra/público e segue uma linha temporal, expressa na distribuição dos capítulos e na cronologia apresentada nas páginas iniciais. Faria analisa aspectos formais e de conteúdo dos textos teatrais, projetando-os sobre o pano de fundo histórico, político e social, e apresenta a recepção

e os debates que suscitaram quando encenados, sempre que a documentação o permitiu (p. 24). Com esse movimento, o autor mostra como vários dramaturgos registraram suas impressões sobre a escravidão e simultaneamente buscaram intervir nos debates do seu tempo.

Os capítulos um, dois, três, cinco e seis tratam de autores e temas já abordados por Faria em outras ocasiões, mas que foram incorporados à obra com alguns acréscimos. Neles, discutem-se a censura exercida pelo Conservatório Dramático Brasileiro, a forma como o teatro romântico e o teatro realista representaram o negro e a escravidão, bem como as adaptações do romance *A Cabana do Pai Tomás* e de dramaturgias portuguesa e francesa antiescravistas para os palcos brasileiros. Ao sublinharmos esse ponto, gostaríamos de deixar claro que não o vemos como demérito; ao contrário, ele permite aos leitores acompanhar a trajetória de um pesquisador que, em certo momento da vida, busca conferir unidade à sua produção e aos objetivos e tendências que o nortearam ao longo do tempo.

Os capítulos quatro e sete reúnem a maior parte das informações novas compulsadas pelo autor, algumas inéditas, constituindo, a nosso ver, a principal contribuição da obra. Neles, Faria procura compreender o papel exercido por atores, empresários, autores, companhias teatrais, grupos amadores e trupes que mambembavam pelas províncias, produzindo e disseminando repertório composto por peças emancipacionistas, antiescravistas e abolicionistas. O resultado desse movimento é que Faria traz para o prosclênio nomes e obras desconhecidos ou ainda pouco conhecidos. Personagens como Apolinário Porto Alegre, Arthur Rocha, Aparício Mariense, José Cavalcanti Ribeiro da Silva, José de Sá Brito, Olímpio Catão, Brício Cardoso, Moreira de Vasconcelos, João Zeferino Rangel e a atriz mirim Julieta dos Santos, entre outros, são retirados do silêncio e emergem como sujeitos que, em chave literária e/ou performática, colaboraram para abalar as estruturas escravistas da sociedade.

As contribuições acima citadas são dignas de nota e merecem ser sublinhadas, mas é preciso observar que se, por um lado, a perspectiva

cronológica adotada pelo autor tem o mérito de oferecer ao leitor uma visão de conjunto, por outro, não garante por si só a historicidade pretendida, que poderia se beneficiar de procedimentos que inserissem na análise outros elementos que interagem no mundo do teatro. Chamo atenção para isso por dois motivos. Em primeiro lugar, porque é preciso considerar que o Brasil não esteve apartado de um movimento que tomou corpo, a partir da segunda metade do século XIX, no teatro ocidental. Foi nesse período, tal como observado por Christophe Charle, que os tablados estabeleceram uma interação de efeitos morais e políticos com as plateias graças à simultaneidade das emoções nelas provocadas ao encenarem peças que tratavam de assuntos de interesse imediato. Essa sintonia, somada ao efeito multiplicador dos espetáculos, transformou os teatros em “caixas de ressonância de descontentamentos indizíveis” e em “sismógrafos sensíveis” das transformações introduzidas pela modernidade.¹ O segundo motivo é que, por ser o teatro uma

arte coletiva, social, de representação, de presença, de oralidade e do efêmero, o espetáculo só sobrevive como texto, crítica ou memória de quem o assistiu.

Levando em conta que só temos do passado uma visão parcial e fragmentada (mas nem por isso inverídica) e que o que dele conseguimos vislumbrar nos chega por meio de pistas e vestígios, torna-se necessário lançar mão de uma série de mediações para se ter uma ideia aproximada sobre espetáculos teatrais de outras épocas. Esses são os pontos sobre os quais nos deteremos a partir de agora, levando em consideração os limites espaciais de uma resenha. Diante disso, optamos por nos deter em dois exemplos: a comédia *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, e o drama *Ódio de Raça*, de Francisco Gomes de Amorim.

O Demônio Familiar estreou no Rio em 1857, teve nove representações e foi reputada um sucesso para a época. Em seu trabalho, Faria analisa os aspectos formais e de conteúdo do texto, as discussões que as encenações suscitaram, observa que a peça de Alencar influenciou a produção de outros dramaturgos e

1 Christophe Charle, *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 14, 22.

remete às suas reencenações nos anos 1870 e 1880, no Rio de Janeiro e em algumas províncias.

A recepção a uma peça em temporalidades diferentes é o elemento para o qual chamamos atenção, pois molda novos sentidos e visões que só se tornam compreensíveis quando colocados em diálogo com seu contexto social e histórico. Partindo desse pressuposto, percebem-se algumas lacunas no tratamento dado por Faria em sua análise. Uma delas é que, nos anos 1880, quando a campanha abolicionista deslanchou,

o teatro produzido e encenado no Brasil vinha passando por uma mudança significativa havia quase duas décadas, a saber, a adoção do sistema de livre empresa, decorrente do fim das subvenções do governo imperial com a eclosão da Guerra do Paraguai, que exigiu uma grande concentração de recursos. Ainda que atrelassem o teatro à censura e, de alguma maneira, orientassem os repertórios, as subvenções tinham a vantagem de reduzir os riscos financeiros. Com sua suspensão, os empresários teatrais tiveram que lidar com uma concorrência acirrada e também enfrentar a inevitável (e

às vezes incômoda) realidade de conciliar comércio e ideias.²

Na busca por audiências cada vez mais ávidas por distrações e pela necessidade de sobreviver em um meio em que a concorrência levava a sucessos e fracassos na mesma rapidez, novas estratégias passaram a ser adotadas pelos empresários, e uma delas foi a incorporação de atores e atrizes mirins às companhias. É o caso da atriz italiana Gemma Cuniberti e da atriz brasileira Julieta dos Santos, responsáveis pelas reencenações de *O Demônio Familiar* no ano de 1882.

Além de estratégia empresarial, a inserção da comédia de Alencar nos repertórios das duas atrizes também tem outra explicação: a peça permaneceu na memória dos que a assistiram. Esse sucesso pode ser constatado pelo fato de que, nos anos 1870, a expressão “demônio familiar” caiu no gosto público, tendo sido utilizada até mesmo em discursos de deputados na Corte e em algumas províncias, como Maranhão, Piauí, Pernambuco e Bahia, para provocar hilaridade quando se

2 Christopher Balme, "Histórias Globais do Teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais", in Maria Helena Werneck e Ângela de Castro Reis (orgs.), *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016, p. 210.

fazia alusão a políticos apelidados de “emperrados”, que defendiam o *statu quo*, argumentando que o fim da escravidão traria bancarrota econômica, anarquia política e convulsão social, a exemplo de Alencar.³

Creio que, para se entender as reencenações de 1882, é importante observar tanto o sucesso de que a peça desfrutou ao longo do tempo quanto a faceta comercial do teatro e a opção por privilegiar a comicidade do personagem Pedro nas performances das duas atrizes. As encenações de Julieta e Gemma chamaram atenção das audiências e ficaram registradas em notas publicadas em jornais. Tais notas, é preciso observar, podem ter sido escritas tanto por espectadores quanto encomendadas pelos empresários – prática já amplamente utilizada na ocasião para chamar atenção para as montagens das peças e aumentar bilheterias. Essas notas, inclusive, primaram por tratar as duas atrizes como rivais, o que reafirma a faceta de concorrência que vimos procurando sublinhar.

3 Alencar foi eleito deputado pelo Ceará em 1861, reeleito por quatro legislaturas consecutivas e foi Ministro da Justiça de 1868 a 1870.

O Demônio Familiar também foi encenada em Lisboa, em 1860, num dos raros casos de presença da dramaturgia brasileira nos repertórios das companhias portuguesas no século XIX, e lá também se sublinhou a faceta cômica do personagem, “rapazito esperto e audacioso”, comicidade esta justificada pelo fato de que a “moral é uma coisa tão pesada e insípida, que se pode dispensar de vez em quando”.⁴

A pergunta que fica em suspensão para o leitor, ao ler a análise de Faria, é: por que a dimensão risível do personagem foi capaz de atrair audiências nos anos 1880, quando a campanha abolicionista já começava a deslegitimar a escravidão?

Outro ponto relativo a *O Demônio Familiar* é a ausência de menções ao fato de que, em 1857, o papel de Pedro foi encenado pelo ator Martins que, para caracterizá-lo, provavelmente pintou o rosto de preto porque, até onde se sabe, ele não era negro. Quando *O Demônio Familiar* foi encenada em Lisboa, em 1860, a cor do protagonista e a caracterização do ator que o interpretou também não foram mencionadas. Em 1882, porém,

4 *A Revolução de Setembro*, 23 dez. 1860, Lisboa, ano 21, n. 5.594, p. 3.

quando a peça foi levada na província de São Paulo, uma nota publicada no jornal fluminense *Gazetinha* parabenizou a interpretação de Pedro por Gemma que, além de se travestir para representá-lo, utilizou outros recursos visuais, que é o que sugere a boa impressão causada por Gemma Cuniberti ao “reproduzir o pequeno demônio azevinhado”.

Mesmo sem levarmos em conta as encenações em Lisboa, que não são o interesse de Faria, é de se destacar que os 25 anos que separam a estreia da comédia de Alencar das encenações de 1882 no Brasil indicam mudanças e permanências históricas importantes. A primeira delas é que, nos anos 1880, a campanha abolicionista já começava a ganhar adesão popular, mas as visões sobre a liberdade eram plurais. A de Alencar era apenas uma das disponíveis, mas, ao que parece, foi menos sua visão sobre a liberdade e mais a comicidade do protagonista que chamou atenção das audiências. A segunda é que as encenações de 1882 registram um fenômeno ainda pouco explorado no Brasil, mas já estudado nos Estados Unidos e em Cuba: a presença dos *blackfaces* nos tablados brasileiros. Embora essa

ausência decorra da escassez de fontes, tudo indica que essa situação começou a ser revertida, ainda que timidamente, nos anos 1880. Desde 1886, a inclusão de jongos e outros ritmos, genericamente denominados “danças de pretos” ou “bataques”, passou a ser uma exigência nas encenações para atrair público, como aconteceu com a montagem das revistas *O Bilontra* e *A Mulher Homem*, de cujas partes musicais constou um “jongo dos sexagenários”.⁵ Em 1887, no auge da campanha abolicionista, um folhetim assinado por Carlos de Laet, no *Jornal do Comércio*, sobre a revista de ano *Mercúrio*, sublinhou a presença de “coristas e comparsas de cara suja”, que nela dançaram um jongo.⁶ Em 1899, Coelho Neto registrou, no romance *A Conquista*, o mesmo fenômeno. O romance, ambientado nos anos 1880, apresenta uma conversa entre o personagem Rui Vaz e o empresário teatral Jacinto Heller, a propósito de uma comédia de costumes de sua autoria que se encontrava em ensaios. Rui Vaz dizia que Heller “a todo transe” queria que viessem “negros à cena com

5 *Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1886, Rio de Janeiro, ano XII, n. 87, p. 1.

6 *Jornal do Commercio*, 20 mar. 1887, Rio de Janeiro, ano 65, n. 79, p. 1.

maracás e tambores, dançar e cantar”.⁷ O que sugerimos é que esses elementos poderiam enriquecer ainda mais a análise de Faria, pois ajudariam o leitor a refletir sobre como, no contexto da expansão do abolicionismo, em que se discutia o lugar a ser ocupado pelos libertos na sociedade, novos significados foram atribuídos às diferenças raciais e começou a tomar corpo um processo de racialização para o qual o teatro parece ter contribuído.

Passemos ao segundo exemplo, o do drama *Ódio de Raça*, do português Francisco Gomes de Amorim, que chegou ao Brasil com pouco mais de nove anos como “filho de navio”,⁸ para trabalhar com um comerciante em Belém, de quem se desligou para embrenhar-se no sertão amazônico, onde passou quatro anos perambulando e acabou sendo de tudo um pouco: seringueiro, remador e carpinteiro.

De Belém, Amorim retornou a Portugal quando já contava dezoito anos. *Ódio de Raça* foi escrito em Lisboa, por incentivo de Almeida

Garrett, um abolicionista confesso, com base na experiência vivida por Amorim quando residiu no Brasil. Nessa peça, embora o protagonista seja um escravo, o autor se detém no que considera a consequência mais nefasta da escravidão: a mestiçagem, que, em sua visão, gerava ódio entre “gente de todas as cores”.⁹

Na peça, Amorim personificou os escravos negros em José, ou Pai Cazuzza, e os mestiços em Domingos, atribuindo-lhes características específicas. Pai Cazuzza é um negro honrado que aprendeu a ler, tem orgulho de ser cabinda e nutre por seu senhor e por sua filha uma fidelidade canina. Domingos é um personagem construído com base em atributos negativos, tais como vilania, hostilidade ao trabalho, desonestidade e furto, todos associados ao fato de ser filho de Roberto, seu senhor, com uma escrava. Martha é uma indígena inclinada à embriaguez e que transita entre estar ora ao lado de seu senhor, ora ao de Domingos. Já Manuel sofre discriminação tanto de escravos negros quanto de brancos livres, por estar associado à imagem do português emigrante que veio para

7 Henrique Maximiano Coelho Neto, *A Conquista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 32.

8 “Filho do navio” era o nome dado ao emigrante português que chegava ao Brasil como passageiro clandestino nas embarcações.

9 Francisco Gomes de Amorim, *Ódio de Raça*, Lisboa: Tipografia Universal de Thomas Quintino Antunes, 1869, p. VII.

roubar e enriquecer em terras brasileiras.

Ódio de Raça estreou no mais importante teatro de Lisboa, o D. Maria II, em 1854, mas teve pouca receptividade. A falta de verossimilhança do enredo foi o motivo apontado pela crítica para a recepção morna das audiências. Júlio César Machado, em *A Revolução de Setembro*, chegou a dizer que Amorim não escreveu um drama, mas um melodrama, o que, naquele contexto, significava tratar-se de uma peça escrita em um gênero ultrapassado.¹⁰

No Brasil, *Ódio de Raça* foi encenada no Rio de Janeiro, em Campos dos Goytacazes, Belém e São Paulo, entre as décadas de 1870 e 1880, mas também teve pouca repercussão, e a crítica pouco falou dela. Em 1878, foi levada no Teatro Fênix Dramática, com apenas duas representações, e mais uma vez não recebeu avaliação crítica. No ano seguinte, voltou a ser apresentada e foi novamente um fiasco. Ainda em 1880, em artigo publicado por Araripe Júnior na *Gazeta de Notícias*, no qual comentava o lançamento dos *Cantos do Equador* de Melo Moraes Filho, foram tecidos alguns

comentários a Amorim e à sua peça. Simpatizante da abolição e defensor do abandono da tradição lusitana na literatura brasileira, Araripe Júnior ironizou Amorim, dizendo que, apesar dos anos que passara na Amazônia, fora influenciado pela “fatalidade da raça e a influência do Chiado” ao retornar a Portugal, do que decorria o peso negativo atribuído à miscigenação em sua peça, a qual, na sua visão, não passava de “uma combinação de bastidores teatrais e cômicos sarapintados”.¹¹

Em 1881, *Ódio de Raça* voltou à cena no Rio, no Teatro São Luiz, cerca de uma semana após uma conferência emancipacionista realizada na mesma sala, cujo orador foi Nicolau Pereira. Em seu discurso, Pereira destacou, entre outros pontos, que os Estados Unidos eram conhecidos por sua “negrofobia e pelo seu ódio à raça negra”, mas que, no Brasil, a escravidão não azedara a alma do escravo contra o senhor.¹² Para os que assistiram à conferência e, sete dias depois, compareceram à representação do drama, no mesmo Teatro São Luiz, não deve ter sido

10 *A Revolução de Setembro*, 28 dez. 1854, Lisboa, Ano 1854, n. 3816, p. 2.

11 *Gazeta de Notícias*, 10 mar. 1880, Rio de Janeiro, Ano vi, n. 69, p. 2.

12 *Gazeta da Tarde*, 20 set. 1881, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 218, pp. 1-2.

difícil considerar a mensagem da peça pouco verossímil, o que talvez ajude a explicar a fria acolhida que recebeu. Os diferentes contextos e locais em que foi apresentada ajudam, a nosso ver, a elucidar sua trajetória fracassada em palcos brasileiros e podem servir para avaliar até que ponto a peça contribuiu para difundir ideias antiescravistas, ainda que os anúncios das récitas a apresentassem como obra de propaganda abolicionista.

As observações apresentadas nos dois casos abordados poderiam ser feitas em relação a outras obras analisadas por Faria, procurando pensar nas mediações que nos auxiliam a chegar um pouco mais perto daquilo que os espectadores que tomaram assento nas salas de espetáculos brasileiras entre 1828 e 1888 podem ter sentido. Mas tais observações, como já dito, estão longe de desqualificar o trabalho de Faria; ao contrário, reforçam seus méritos, dos quais citaremos dois, à guisa de conclusão. Um deles é o de sua obra oferecer condições para o estabelecimento de um processo colaborativo entre autor, texto e leitor. Foram as questões levantadas por Faria que nos levaram a pensar em outras possibilidades e leituras, algumas das quais

procuramos pontuar aqui. O outro mérito é que, ao findar a leitura de *Teatro e escravidão no Brasil*, o leitor encontra-se munido de elementos para acreditar que as artes exerceram um papel nada desprezível nos debates travados contra a escravidão e a favor da abolição. Pela contribuição que oferece ao tema, *Teatro e escravidão no Brasil* é leitura importante para os que se interessam em compreender outras dimensões e agentes envolvidos com a disseminação do pensamento abolicionista, contribuindo para adensar um movimento que hoje é considerado o primeiro movimento social brasileiro, mas cujo caráter popular permaneceu, por muito tempo, obliterado em estudos que tenderam a interpretar a abolição ora como obra de uma princesa, ora como de escravos, ora como fruto de decisões institucionais.¹³

Silvia Cristina Martins de Sousa



Universidade Estadual de Londrina/CNPq

doi: 10.9771/aa.v0i72.72001

13 Angela Alonso, *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.