

UNIVERSIDADE SALGADO DE OLIVEIRA – UNIVERSO  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CURSO DE MESTRADO

LUCIANO DUARTE PEIXOTO

TRAMAS E DRAMAS: A ESCRAVIDÃO URBANA NO RIO DE JANEIRO  
REPRESENTADA NAS PEÇAS TEATRAIS DO SÉCULO XIX.

NITERÓI  
2009

LUCIANO DUARTE PEIXOTO

TRAMAS E DRAMAS: A ESCRAVIDÃO URBANA NO RIO DE JANEIRO  
REPRESENTADA NAS PEÇAS TEATRAIS DO SÉCULO XIX.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Salgado de Oliveira – UNIVERSO Campus Niterói, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marcia Amantino

NITERÓI  
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universo  
Campus Niterói

P379t Peixoto, Luciano Duarte.

Tramas e dramas: a escravidão urbana no Rio de Janeiro representada nas peças teatrais do século XIX / Luciano Duarte Peixoto.- Niterói, 2009.

120p.

Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em História do Brasil - Universidade Salgado de Oliveira, 2010.

Orientador: Dra. Marcia Sueli Amantino.

1. Escravidão - Rio de Janeiro (RJ) - História - Séc.

XIX. 2. Escravos - Rio de Janeiro (RJ) - História - Séc.

Bibliotecária: Elizabeth Franco Martins CRB 7/4990

LUCIANO DUARTE PEIXOTO

TRAMAS E DRAMAS: A ESCRAVIDÃO URBANA NO RIO DE JANEIRO  
REPRESENTADA NAS PEÇAS TEATRAIS DO SÉCULO XIX.

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Salgado de Oliveira, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História, aprovada no dia 05/09/2009 pela banca examinadora, composta pelos professores:

---

Professora Doutora Marcia Amantino - Universo

---

Professor Doutor José Luiz Ligiéro Coelho -Unirio

---

Professora Doutora Claudia Rodrigues -Universo

*Aos meus antepassados.*

## AGRADECIMENTOS

Neste caminho de tão árdua luta, quero agradecer as pessoas que fizeram parte da construção de mais uma etapa da minha história. Agradeço primeiramente aos meus pais, Elza e a Antônio Duarte que sempre acreditaram em mim e em tudo o que eu faço. Apesar de hoje não estarem junto a nós, acredito, que estiveram e estão a todo tempo intercedendo para o meu sucesso.

A Cláudia Maria, minha amiga e comadre, um abraço muito especial que nos momentos em que eu escrevia ou pesquisava fazia o máximo para que Gabrielly e Catarina, minhas filhas, e Larissa, sua prima, não me atrapalhassem.

Agradeço a minha inesquecível amiga Renata, que me deu várias dicas sobre a composição da dissertação, além de nossos passeios em Niterói e nossas conversas sobre História. Também a Carlos Eugenio Líbano Soares, quem me despertou e convenceu para que escrevesse sobre a escravidão, assunto que tantas vezes evitei em escrever por razões minhas, e quem me deu todo o incentivo para que fizesse o Mestrado, um abraço amigo de muita gratidão.

Mas existem duas pessoas que tenho uma gratidão muito especial a nível de eterna gratidão. A primeira pessoa é a minha orientadora de mestrado, Márcia Amantino. Fico muito feliz por tê-la conhecido, aliás, graças a Cláudia Rodrigues, a quem também sou muito grato pelas orientações.

Algum tempo atrás, eu não acreditava que na academia existissem pessoas como a Márcia, pessoa humilde, paciente, inteligente e principalmente, amiga. Talvez eu tenha sido o orientando que tenha lhe dado mais trabalho, mas mesmo assim, a sua paciência foi primordial para que este trabalho acontecesse, principalmente no momento em que eu pensei em desistir de tudo.

A segunda pessoa, eu deixei por último porque se falasse dela no primeiro momento, não haveria mais espaços para as outras pessoas e com certeza, escreveria uma outra dissertação para dizer tudo o que minha esposa Dionísia significa para mim. Ela foi a pessoa que mais acreditou em mim até nos momentos em que nem eu mesmo acreditava. Companheira, cúmplice, mulher, carinhosa, se existe uma pessoa que tenha

me dado todo o incentivo do mundo, foi essa amiga, a qual me dava doses de ânimo todos os dias, nos momentos mais difíceis.

A minha querida esposa, peço desculpa pelas noites em que foi se deitar sozinha; em que saiu com as meninas para as festas nos finais de semana sem a minha companhia; e por não deixá-la entrar no quarto quando escrevia, para não ser perturbado. Por essas e outras é que eu agradeço por tudo que tem sido na minha vida.

Por fim, acima de tudo, agradeço a Deus por ser fiel a minha vida e por permitir que no meu caminho, tenha cruzado pessoas tão especiais. Todos estiveram junto de mim de uma forma ou de outra, colaboraram para a realização deste trabalho. Peço desculpas àqueles que não citei o nome mas, com certeza, sabem que estão não só na minha lembrança, mas também, no meu coração.

*“No século XIX, o teatro brasileiro herdara um modelo de configuração do negro apoiado em vícios de representação que, propondo imitar o sujeito negro, sua história, cultura e saberes, apenas prolongava uma visão de mundo etnocêntrica. Nessa cena, a negrura era um signo indesejável e pejorativo, sendo o sujeito negro dramatizado e reconhecível por meio de um aparato de representações grosseiras de uma linguagem preconceituosa, que o projetavam como avesso do personagem branco, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto”.*

Leda Maria Martins



## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo, demonstrar que algumas peças teatrais, escritas no século XIX, representavam nos palcos uma visão acerca da realidade do dia a dia das pessoas no Rio de Janeiro daquela época e em especial, a escravidão urbana. Desta forma, esta pesquisa tem como objeto de estudo as peças teatrais escritas no século XIX: “O demônio familiar” e “Mãe” de Jose de Alencar; “O Liberato” e “O escravocrata”, de Artur Azevedo; “O diletante” e “O inglês maquinista”, de Martins Pena. Todas que podem ser consideradas como testemunho histórico do tempo em que foram escritas pelos seus autores.

**Palavras-chave:** Peças teatrais, Século XIX, Escravidão.

## **ABSTRACT**

This work has as main objective, to demonstrate that some plays, written in the century XIX, they acted at the stages a vision concerning the reality of the day by day of the people in Rio de Janeiro of that time and especially, the urban slavery. This way, this research has as study object the plays written in the century XIX: "The family demon" and "Mother" of Jose of Alencar; "Liberato" and "THE slavocrat", of Artur Azevedo; "The amateur" and "THE English machinist", of Martins Grieve

**Key words:** some plays, century XIX slavery

## SUMÁRIO

|   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| INTRODUÇÃO.....   | 12                                   |
| CAPÍTULO UM - OS ESPECIALISTAS.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 1.1. O nascimento dos conceitos de degeneração e eugenia.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 1.2. Os ramos da eugenia .....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 1.3. A eugenia no Brasil.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 1.4. Puericultura - um subproduto da eugenia? .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 1.5. Os especialistas e a eugenia .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| CAPÍTULO DOIS - AS INSTITUIÇÕES.....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 2.1. O nascimento da pediatria brasileira .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 2.2. Análise do modelo liberal-cristão.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| CAPÍTULO TRÊS - O ESTADO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS DE ASSISTÊNCIA À INFÂNCIA.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 3.1. O início da intervenção estatal na saúde pública: o Hospital de Clínicas Artur Bernardes e o Abrigo-Hospital Artur Bernardes .....                 | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 3.2. A crise de 1930: o Estado como gerenciador de políticas públicas de assistência à saúde infantil.....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 3.3. A busca de uma identidade para a nação no Estado Novo: os programas de assistência aos jovens e às crianças do Ministério da Educação e Saúde..... | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 3.3.1. O Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil ...  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| CAPÍTULO QUATRO - A PUERICULTURA CONQUISTA O INTERIOR DO BRASIL: O DEPARTAMENTO NACIONAL DA CRIANÇA.....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1. O Departamento Nacional da Criança através dos boletins trimestrais.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.1. A Imprensa, os Prefeitos e os Municípios .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.2. De Instituto de Higiene e Medicina da Criança ao recriado Instituto Nacional de Puericultura .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.3. As Juntas Municipais de Saúde .....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.4. Os Postos e os Centros de Puericultura .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.5. Professoras Primárias e a Escola .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.6. O Interior do País.....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.7. O Clero .....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.8. O médico .....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |

|   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 4.1.9. Os recursos destinados à proteção à maternidade, à infância e à adolescência ..... | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.10. A relação de Olympio Olinto de Oliveira com Gustavo Capanema.....                 | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.11 A Semana da Criança .....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| 4.1.12. A Luta Contra a Mortalidade Infantil.....   | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| CONCLUSÃO.....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....  | <b>Erro! Indicador não definido.</b> |

## INTRODUÇÃO

Em Janeiro de 1884 o teatrólogo Artur Azevedo juntamente com o também autor, Urbano Duarte, escreveram uma carta protesto para o Conservatório Dramático Brasileiro, órgão criado para incentivar a arte teatral e estimular os autores nacionais, mas que na verdade praticava a censura. A carta protestava contra a proibição da encenação da peça inicialmente sob o título *A família Salazar* e mais tarde publicada com o título de *O escravocrata*. O protesto fora escrito no prefácio da obra, com o intuito de fazer com que o público julgasse se realmente havia motivos para tal proibição, como informa o próprio autor. Mas o que realmente chama a atenção é o fato de por que a peça fora censurada. Neste caso, os autores se antecipam, explicando os motivos de tal proibição. .

*“Sabemos de antemão quais os dois pontos em que a crítica poderá atacá-lo: imoralidade e inverosimilhança”.*

E a seguir, prosseguem dando uma sinopse da peça:

*“O fato capital da peça, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com sua senhora, mulher neurótica e de imaginação desregrada. Desta falta resulta um filho, que, até os vinte e tantos anos de idade, e considerado como legítimo fosse, tais os prodígios de dissimulação postos em prática pela mãe e pelo pai escravo, a fim de guardarem o terrível segredo”.*

Em seguida, apresentaram sua opinião relacionada aos fatos verdadeiros, vividos pela sociedade da época, apresentados na ficção:

*“Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil? As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social. Só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. Se a cada leitor em particular perguntássemos se lhe ocorre a memória um caso idêntico ou análogo ao referido escravocrata, certo estamos de que responderia afirmativamente”.*

O protesto vai adiante sendo apresentado uma série de situações que na opinião dos autores, fora uma injustiça à peça. Mas se retendo ao que foi destacado do texto original, nota-se que Artur Azevedo juntamente com outros teatrólogos e literatos, fora testemunho ocular da sociedade carioca do século XIX. Desta forma conclui-se que por mais que se tratasse de ficções, muitas peças escritas na época traziam ao palco a verdadeira face do dia-a-dia da cidade e da sociedade.

Neste aspecto, este trabalho tem como principal objetivo, mostrar que algumas peças teatrais escritas no século XIX, levaram aos palcos algo próximo a realidade, acerca da sociedade do Rio de Janeiro daquela época. Esta pesquisa se concentrou no período de 1845, até o final do século XIX, tendo como objeto de estudo as peças escritas por José de Alencar, “O demônio familiar”, no ano de 1857 e “Mãe”, em 1860; Artur Azevedo “O Liberato”, escrita em 1881 e “O escravocrata”, em 1884; e Martins Pena, “O diletante”, escrita em 1846 e “O inglês maquinista”, em 1845.

Neste contexto, em alguns momentos a comparação com a literatura que abordava assuntos bastante comuns ao objeto desse estudo, tornou-se essencial, e foram consultados autores que escreveram neste período como, por exemplo: Machado de Assis; Joaquim Manuel de Macedo; e Aluísio de Azevedo. Este estudo fez uma comparação não só dos períodos em que as obras destes autores foram escritas, mas também, dos pontos de vista comum ou não referentes a escravidão.

Buscou-se também referências acadêmicas que servissem de embasamento para a melhor compreensão do papel social da literatura, entendendo-a em seu caráter mais amplo.

Um exemplo é o autor Sidney Chalhoub, que refere-se às obras de Machado de Assis, considerando-as um “testemunho histórico” por se tratarem de obras escritas pelo autor, no momento em que presenciava os assuntos abordados em suas ficções. Assim, para Chalhoub, Machado escrevia sobre o seu tempo.

Neste aspecto, não seria diferente com as peças teatrais que não podem ser analisadas como uma verdade absoluta, e sim, também como testemunho histórico. Desta forma, conclui-se que como Machado, os teatrólogos relacionados por esta pesquisa, também estavam escrevendo sobre seu tempo.

Ao pesquisar as peças escritas no período abordado, percebe-se que as “comédias de costumes”, apresentadas nos palcos nessa época, abordavam o dia-a-dia da sociedade carioca, dialogando com o público assistente sobre os vários assuntos políticos e sociais da época. Sendo assim, o assunto escravidão foi levado para os palcos nas várias peças do gênero.

E impossível abordar o assunto escravidão urbana sem tratar primeiramente do aspecto físico e econômico da cidade, desta forma, com o objetivo de mostrar um pouco da história do Rio de Janeiro do século XIX, este trabalho traçou um panorama da cidade, visando mostrar a singularidade da vida na corte do Império.

A primeira parte do trabalho conta a chegada da família real juntamente com o elevado número de estrangeiros. D. João ao decretar a abertura dos portos às nações amigas, em 1808 e dois anos mais tarde, assinado o Tratado de Aliança e Amizade e Comércio e Navegação, fez com que o Rio de Janeiro despontasse com seu talento natural de metrópole. Tais fatores deram um aspecto bastante positivo para a cidade, a qual a partir desses períodos teve um progresso econômico e cultural significativo, mudando totalmente o seu cenário físico, social e político. Notoriamente, os resultados de tais mudanças trouxeram ao Rio de Janeiro um aspecto peculiar das metrópoles do império, e as ruas se tornaram repletas de estrangeiros de várias partes do mundo, os quais se estabeleceram na cidade em casa comerciais e escritórios de negócios ultramarinos. Conseqüentemente, a corte, de um dia para o outro, tornou-se uma babel, repleta de casas comerciais e lojas que estampavam em suas vitrines diversos produtos de origem européia, principalmente inglesas. Notadamente, os avanços culturais e econômicos promovidos por D. João e mais tarde, por D. Pedro I e D. Pedro II, fizeram

com que o porto da cidade se tornasse um dos mais importantes portos da América Latina.

Ainda na primeira parte, abordou-se um dos principais personagens desta pesquisa: os escravos urbanos. Neste item, se pode identificar que, uma das características das grandes capitais do Império do Brasil era a figura inseparável dos escravos da atmosfera da cidade. Assim, mesmo diante de toda mudança ocorrida com a chegada da família real e de todo progresso e modernização da cidade no século XIX, o escravo continuou presente nos vários âmbitos da cidade, exercendo as mais variadas funções, nos mais variados setores e na mesma condição. Mas quem eram esses escravos que viviam pelas ruas da corte? O que faziam? Como viviam? Como eram tratados?

O escravo, por se tratar de um “objeto”, estava sujeito a tudo o que seu dono viesse requerer, por isso, na cidade ele não só realizava serviços de ganho ou aluguel, mas a toda sorte de afazeres, tanto homens quanto mulheres. E se tratando de escravidão urbana, baseado nas bibliografias sobre este assunto como: “A vida dos escravos no Rio de Janeiro” de Mary C. Karasch; e “A capoeira escrava” de Carlos Eugenio Líbano Soares, abordou-se o assunto capoeira no sentido de mostrar que tal prática deu bastante dor de cabeça para as autoridades do Rio de Janeiro, na época. Alguns periódicos da época dão menção em seus noticiários se referindo aos crimes praticados pelos temidos capoeiras. Desta forma, através das informações provenientes das bibliografias e dos periódicos da época, se pode concluir que a capoeira fazia parte do cotidiano da cidade.

Ainda neste item, abordou-se a vida dos ex-escravos que viviam no perímetro urbano, onde através de documentação levantada no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro se pode perceber que por mais que estes homens e mulheres tivessem obtido a liberdade, ainda assim viviam sobre as regras da escravidão. Em documentação analisada, encontrados pedidos de licença de forros que queriam andar ao ganho ou montar algum tipo de comércio dentro da cidade, e que para isso, precisavam de licença e de um fiador, o qual geralmente era seu antigo senhor. Nesta esfera, o escravo que agora estava livre, continuava a depender da boa vontade de seus antigos donos, por opção própria ou não.

Na segunda parte deste estudo, abordou-se de forma singular, a vida cultural da corte, sendo mostrados alguns gêneros teatrais, juntamente com seus respectivos



autores. Na realidade, a intenção desse item é mostrar que não só as casas de espetáculos tinham a particularidade de apresentarem espetáculos teatrais. Algumas festas e lazeres como o carnaval; as festas religiosas, que misturavam o sagrado e o profano, tinham o teatro presente nos altos religiosos quanto nas brincadeiras de folia. Desta forma, o item também mostra que juntamente com o teatro, estavam as loterias as quais muitas estavam voltadas para ajudar algumas casas de espetáculos quanto às próprias peças teatrais e seus artistas. Inseparável do assunto, o item abordou os gêneros teatrais que caíram ao gosto do público carioca da época, visando apresentar uma história da evolução do teatro na cidade.

Em se falando em teatro, este estudo trouxe uma breve história das casas de espetáculos mais conhecidas e freqüentadas da cidade no século XIX. De forma sucinta e breve, traçou-se um perfil das estruturas e capacidades de público, além de algumas curiosidades.

O item “teatro e escravidão”, trouxe uma discussão das peças teatrais com as bibliografias, resultado de pesquisas documentais. Assim, neste item abordou-se não só o surgimento dos gêneros preferidos dos escritores da época, mas também, foi feita uma comparação do objeto de estudo com as bibliografias presentes neste trabalho. Nesse aspecto, este trabalho mostra que neste período, o teatro e a imprensa, foram grandes aliados do movimento abolicionista.

Apesar de ser a literatura abolicionista muito mais famosa na historiografia atual, o teatro teve papel importante na colaboração com o movimento abolicionista, no que se concerne trazer à opinião pública a discussão sobre o problema da escravidão.

Este item mostra que as peças escolhidas como objetos de estudo podem ser consideradas como testemunho histórico de seus autores, os quais escreviam o que viam e o que viviam. Por isso, diante do assunto escravidão representada nas peças teatrais, baseado nos gêneros preferidos pelos autores estudados juntamente com o teatro de tese realista, se fez uma síntese de como era colocado perante o público, à figura do escravo e a representação do sistema escravista no dia-a-dia das pessoas da cidade.

A partir de então, se pode observar que os autores abordados por este trabalho, expuseram suas opiniões concernentes ao período em que escreveram suas obras. Iniciando por Martins Pena, se pode verificar que este nunca fora abolicionista (apesar do movimento ainda não existir no país) ou escravocrata mas, era um observador da

cultura e dos costumes da sociedade escravista de sua época. Por isso Martins Pena ao trazer o assunto escravidão em suas peças, prefere mostrar de forma cômica as maracutaias, os costumes e as manias da sociedade carioca, não se prendendo a problemas de ordem política, econômica ou social.

O item traz ainda os autores José de Alencar e Artur Azevedo, dois autores com visões totalmente antagônicas a respeito do sistema escravista.

José de Alencar fora totalmente contra o movimento abolicionista, pois achava que a emancipação imediata da escravidão seria um problema tanto para o país quanto para o próprio negro. Para Alencar a escravidão era necessária para o negro, pois era ela quem o lapidaria para que no futuro viesse viver em sociedade. Suas peças, no primeiro momento, parecem voltadas para a emancipação da escravidão, mas fazendo uma análise, Alencar coloca o negro como um ser que necessita da convivência com o branco e que a sua emancipação era uma punição, pois, a partir de então, seria jogado à brutalidade de sua ignorância e viveria à própria sorte.

Artur Azevedo, ao contrário de José de Alencar, era um abolicionista ferrenho. As peças escritas pelo autor que abordam a escravidão apresentam suas opiniões de forma bastante clara. As peças do autor abordadas nesse estudo trazem discursos que com toda certeza, devem ter sido aproveitados por alguns abolicionistas ao discutirem o problema da escravidão. Azevedo não mediu palavras ou deixou de fora assuntos que fossem comuns ao seu tempo, mesmo se tratando de assuntos que causassem mal estar entre a sociedade tradicional carioca. Por isso, sofrera com a censura por parte do Conservatório Dramático Brasileiro, órgão que ajudou a fundar.

Desta forma o item trouxe o ponto de vista de cada um desses autores. Cada um em sua época, cada com seu estilo, mas que não deixaram expor os costumes, o dia-a-dia e a vida da sociedade carioca do século XIX.

O terceiro capítulo abordou a idéia da superioridade caucasiana presente nas peças teatrais do período e as relações inter-raciais e a miscigenação nas peças teatrais. O primeiro item traça uma síntese de como a sociedade branca do século XIX enxergava o negro como um ser desprovido de inteligência, de cultura ou de qualquer característica humana. Da mesma forma, o item seguinte aborda as relações inter-raciais e a miscigenação como algo que só traria a degeneração do povo e da nação brasileira.

Mas o interessante é que mesmo os autores abolicionistas apresentam em suas obras visões preconceituosas em relação ao negro. Desta forma, este estudo fez uma análise de algumas peças teatrais e obras literárias que apesar de serem de cunho abolicionista, apresentam o negro como um ser incapaz sem inteligência compatível aos seres humanos normais, ou indignos de se relacionar com um branco, principalmente quando se refere às relações entre mulheres brancas e homens negros. Neste caso, a miscigenação dará frutos ruins os quais no final da obra, nunca sobrevivem. Neste aspecto, abordou-se a eugenia, uma visão científica bastante comum do século XIX, a qual via nas sociedades miscigenadas um grande problema para o futuro do país, já que tanto índios quanto negros, eram seres inferiores e que o resultado do cruzamento com o branco resultaria em seres humanos atrasados e herdeiros das “qualidades” de seus genitores.

Este estudo trouxe a tona o ponto de vista de que o teatro talvez tenha sido esquecido como testemunho histórico e que como a literatura, fora veículo de discussões e paixões presentes no século XIX. Talvez para uma platéia provida de pouca cultura, o teatro tenha sido o veículo de maior esclarecimento dos assuntos concernentes à política, à economia e a sociedade da época. Por isso, neste estudo, abrem-se as cortinas do passado histórico para que se testemunhem o presente destes autores, ainda hoje, tão contemporâneos.

## CAPITULO UM

### 1.1. O CENÁRIO: A CIDADE DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

O Rio de Janeiro, antes do século XIX, era uma cidade demarcada e condensada entre morros e pântanos, e cujo a maioria da população era composta de escravos, os quais deixavam pouco espaço para os trabalhadores livres. Além disso, as classes mais abastadas, “*só se diferenciavam do restante da população mais pela forma de suas residências do que pela localização das mesmas. Só à partir do século XIX é que a cidade do Rio de Janeiro começa transformar radicalmente a sua forma urbana, e a apresentar verdadeiramente uma estrutura espacial estratificada em termos de classes sociais*”<sup>1</sup>, informa Abreu.

Em 1808, o crescimento assinalado pela chegada da corte portuguesa, trouxe a cidade uma atmosfera de progresso. “*Estrangeiros franceses, ingleses, alemães, austríacos, suíços, italianos, espanhóis, suecos, dinamarqueses e russos*”<sup>2</sup>, eram uma considerável parcela da população.

Adolfo Morales de los Rios Filho, citando o Padre Luís Gonçalves dos Santos, afirmava que com a chegada da corte, o total de três milhões de habitantes existentes no começo do século XIX, havia aumentado. Desta forma, a população da cidade ficou estimada em 60 mil habitantes e metade era constituída de escravos.<sup>3</sup>

Diante dessa explosão demográfica ocorrida com a chegada da família real, a cidade se transformou profundamente, e onde a instalação da corte, impôs “*uma classe social até então praticamente inexistente. Também impôs novas necessidades materiais que atendessem não só aos anseios dessa classe, como facilitassem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passou a exercer.*”<sup>4</sup> Mas

---

1 ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006. 4ª edição.p.35

2 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Ed.Topbooks, 2000. p. 61.

3 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial.....Op. Cit* p.59.

4 ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro...Op. Cit.*p.35.

quem poderia suprir essas necessidades, principalmente no que condiz a manutenção desta?

No século XIX, a cidade continuava tendo um grande contingente de escravos os quais deixavam os viajantes estrangeiros espantados. Para eles, o ambiente apresentava um cenário bastante exótico, pois em cada esquina havia a possibilidade de deparar-se com negros com tatuagens ou escarificações nos rostos e no corpo, conhecidas como marcas de nação, ou com penteados exóticos, empregados em uma diversidade de tarefas. Mesmo com a chegada da família real e com as transformações sofridas pela cidade, este quadro pouco mudou.

Escravos africanos, crioulos e mulatos, enchiam as ruas do Rio de Janeiro imperial, juntamente com um enorme contingente de livres e libertos, os quais faziam parte do dia-a-dia da cidade. Neste aspecto, o pintor francês, Jean Baptiste Debret, referindo-se as ruas do Rio de Janeiro, observara que: *“Percorrendo as ruas, se fica espantado com a prodigiosa quantidade de negros, perambulando seminus e que executam os trabalhos mais penosos e servem de carregadores”*<sup>5</sup>.

A observação de Debret, sobre o centro urbano do Rio de Janeiro imperial na primeira metade do século XIX, como a da maioria dos estrangeiros que chegavam na cidade, mostra que a cidade não tinha como surpreendente e curiosa somente sua beleza natural, mas também, a grande população de negros, na sua maioria, escravos, e que estes formavam um quadro inseparável da atmosfera da cidade que crescia a olhos vistos. *”Em 1849, a população das paróquias urbanas atingia 205.906 pessoas, enquanto o total suburbano era de 60.560, totalizando 266.466 pessoas”*<sup>6</sup>.

Muitos artistas e viajantes estrangeiros, que chegavam ao Rio de Janeiro do período oitocentista, registraram em suas pranchas e relatos, diversos temas das terras brasileiras, como a fauna, a flora, e as diferentes etnias que habitavam a região brasileira, além das cidades e suas paisagens, juntamente com os grupos sociais e seus costumes. Mas o que realmente chamava a atenção além da fauna exuberante da cidade

---

5 DEBRET, Jean Baptiste. *Viajem pitoresca e histórica do Brasil*. São Paulo: Martins .EDUSP, 1972. 2V. p.91.

6 SILVA, Eduardo Marques da. *Do século do não ao da esperança: a lei e a ordem do diferente na cidade do Rio de Janeiro - século XIX para XX/ XXI*. Rio de Janeiro: Artigo Publicado em 2 de outubro de 2007. Disponível em: [www.educaçãopública.rj.gov.br/biblioteca/historia](http://www.educaçãopública.rj.gov.br/biblioteca/historia). CECIERJ. Acesso em 19/04/2008. As 19:51h.

era a grande quantidade de escravos que circulavam pela cidade. Muitos destes estrangeiros produziram obras, se referindo de maneira direta ou mesmo indireta, aos habitantes do Brasil, como brancos portugueses, seus descendentes e aos índios, mas o assunto que mais lhes chamavam a atenção era sobre os negros e mulatos brasileiros, relacionados diretamente a escravidão, ao contrário da elite brasileira, como afirma Karasch.

*“A ausência de material sobre escravos e escravidão no Rio de Janeiro pode ser explicada, segundo o Dr. Roderick J. Barman, que por uma convenção tácita dos círculos de elite que, a não ser que o tópico surgisse por força, a escravidão como instituição e nem os escravos como grupo social, não eram apropriados para uma discussão social. Por outro lado, os estrangeiros que chegavam ao Rio no século XIX não viam os escravos como tema insignificante ou impróprio para a publicação”.*<sup>7</sup>

Categoricamente, esses viajantes alemães, ingleses, holandeses, austríacos, etc., retratavam o negro como um ser inferior ao branco (brasileiro ou europeu) e a escravidão, como algo necessário ou até mesmo positivo para este “ser inferior”. Desta forma, estes viajantes costumavam se dirigir ao negro, no Brasil, por “preto”, que é o nome da própria cor. Neste aspecto, “nenhuma outra sociedade das Américas tem tantos registros de impressões de visitantes estrangeiros sobre a escravidão local”.<sup>8</sup>

Numa singularidade peculiar, o Rio de Janeiro havia se tornado uma cidade miscigenada, onde era impossível separar principalmente a vultuosa massa de cativos da atmosfera da cidade. Assim era a corte, uma verdadeira babel, repleta de viajantes e negociantes europeus, juntamente com uma grande quantidade de negros e mulatos, livres e libertos. Todos compoem a etnografia da cidade.

---

7 KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos.....* Op. Cit, p.21.

8 Idem.

O censo do ano de 1849 mostra uma realidade da corte, em relação a quantidade de cativos e pessoas livres, que residiam na cidade no final da década de 1840, cuja grande maioria de estrangeiros que viviam na capital do Império era composta principalmente de escravos africanos (Vide apêndice).

A partir de 1850, a quantidade de escravos vindos da África, diminuiu devido à proibição do tráfico de africanos.

*De 1850 a 1860, os escravos apresentaram, crescimento populacional muito lento. Sua população total, que era de 48.282, foi para 50.092. Configurava-se uma redução percentual em relação à população total em 1870<sup>9</sup>.*

Quanto à migração interna, a cidade conseguiu atrair um número crescente de pessoas a partir de 1872. Em 1873, a população escrava de toda a província contava com mais de 300 mil indivíduos além dos 47 mil que viviam na Corte. No mesmo ano, “os negros e/ou pretos, livres e libertos das paróquias urbanas da cidade chegavam a 127.051 habitantes, afora um contingente de 78.855 escravos”<sup>10</sup>.

Em relação a economia da cidade, esta deu um salto pois, com a Abertura dos Portos às Nações Amigas, assinada pelo então príncipe regente Dom João em 28 de janeiro de 1808, e o Tratado de Comércio e Navegação e Aliança e Amizade, ambos assinados em 1810, e mais tarde com a elevação do Brasil a Reino Unido em 1815, provocaram um impacto positivo na cidade e na sociedade carioca. Esses eventos fizeram com que o porto da cidade tivesse um aumento significativo em seu movimento, com um grande deslocamento de navios trazendo mercadorias e produtos, principalmente ingleses, já que ainda nos tempos coloniais, o porto do Rio era um dos mais importantes do Brasil, pois era através dele que se escoava o ouro e os diamantes das Gerais, além de servir como ligação do Rio de Janeiro com o planalto central, através do caminho novo.

---

9 Ibidem. p.24.

10 LOBO, Eulália Maria Lamayer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Mercados e Capitais, 1978, p. 473.

Ainda no período colonial, o porto do Rio já havia se convertido no principal centro intermediário do tráfico de escravos e mercadorias oriundas da costa africana, da metrópole e da região das minas, sobrepondo os portos da Bahia e de Pernambuco, na importação de escravos e de mercadorias. Dele saiam “*cerca de um terço das exportações de açúcar branco, o que o caracterizava como principal pólo exportador da colônia*”<sup>11</sup>. Tal afirmativa demonstra que a natureza comercial do porto do Rio de Janeiro não foi uma característica surgida com a vinda da família real, mas uma tendência desde os tempos coloniais, a qual havia se aviltado com o fim do ciclo do ouro, nas Minas Gerais e com o Bloqueio Continental, imposto por Napoleão. Desta forma, o século XIX marcou um novo ciclo das atividades portuárias cariocas a qual se tornou mais rápida pelo processo de modernização do porto.

No primeiro reinado a corte continuou se desenvolvendo de forma acelerada, consolidando assim sua posição de centro político, administrativo, financeiro e cultural do Império. Tornava-se assim o Rio de Janeiro, o maior mercado consumidor urbano do império brasileiro, sendo o porto um dos principais causadores de seu crescimento.

No início do segundo reinado, em 1840, o porto da cidade já era um dos portos mais importantes da América Latina, pois:

*era ponto de atravessadores, ou açambarcadores, que especulavam com o tráfico de negros, a venda do azeite de Cabo Frio, a Farinha de Cachoeira de Macacu, a mandioca de Raiz da Serra, o açúcar dos engenhos do recôncavo da Baía do Rio, a cal do Reino ou com aguardente de Parati*<sup>12</sup>.

Tal fluxo de mercadorias dava ao porto, um aspecto de verdadeiro entreposto comercial. Nesta época, estavam licenciadas no Rio de Janeiro 3.501 casas comerciais. No ano de 1843, já eram 4.734. Destas, algumas dezenas eram de propriedade de franceses, que depois da celebração da paz entre Portugal e a França haviam corrido às centenas para o Rio de Janeiro, montando lojas de fazendas e modas, cabeleireiros,

---

11 FLORENTINO, Manolo . *Em costas negras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.31.

12 FILHO, Adolfo Morales de los Rios . *O Rio de Janeiro....Op.Cit.*, p.62.



floriculturas, charutarias e hotéis, dando um toque de modernidade européia na cidade do século XIX, desbancando a até então moda inglesa tão vigente no país. Além disso, havia os negociantes de escravos que investiam também na especulação imobiliária, expandindo seus negócios em várias direções, contribuindo assim, para a modernização e progresso da cidade. Florentino esclarece essa informação.

*Alguns dos maiores traficantes que atuavam depois de 1808, já eram poderosos homens de negócios e comerciantes de almas durante o século XVIII(...). Cerca de dois terços das compras dos futuros traficantes se davam no mercado imobiliário urbano, onde se investiu quase 40% dos valores arrolados*<sup>13</sup>.

Com a chegada da corte e os decretos editados por D. João, o progresso do comércio da cidade exigiu maior quantidade de armazéns e de trapiches para servirem como depósito e, desta forma, muitos terrenos foram arrendados e aforados para que fossem construídas instalações para estes fins, já que a demanda comercial exigia. Comerciantes ampliavam o comércio, pela venda de uma série de mercadorias, e aumentava na cidade, o número de indivíduos voltados a praticá-lo nas vias públicas ou até mesmo em suas casas.

Durante o reinado de D. Pedro I, estes comerciantes se concentravam nas ruas do Cano (Sete de Setembro), Ourives (Miguel Couto) e Ouvidor. Esta última se tornou a artéria comercial por excelência da metrópole que crescia; calçada em 1829, foi a primeira rua da cidade a ter a iluminação de azeite substituída pelo gás, em 1857.

Na metade do século XIX “*as casas comerciais se subdividiam em lojas de fazendas e armarinhos (...) o predomínio francês era incontestável no comércio e na indústria da cidade*”<sup>14</sup>. Nesse sentido, talvez seja por isso que a cidade do Rio de Janeiro sempre ditou a moda para o restante do país. Além de comerciantes franceses haviam portugueses, ingleses e brasileiros que estavam em menor número, mas era uma parcela bastante importante no comércio da cidade. Vendedores ambulantes, escravos e

---

13 FLORENTINO, Manolo. *Em costas...* Op. Cit, pp.184-200.

14 FILHO, Adolfo Morales de los Rios .*O Rio de ...* Op. Cit, p. 275.

libertos, negros e brancos, além de estrangeiros, percorriam a cidade oferecendo uma série de produtos.

*As negras quitadeiras exibiam seus tabuleiros trazidos no alto da cabeça, frutas, doces, brinquedos e bugigangas, juntamente com outras negras que vendiam nos logradouros públicos: café torrado, limões doces, cana-de-açúcar, manuê quentinho, sonhos, angu, pão-de-ló, puxa-puxa, pé-de-moleque, cuscuz e cocadas, davam um toque bastante pitoresco à cidade, com seus gritos característicos<sup>15</sup>.*

No geral, a cidade havia pouco mudado no 1º reinado e conservado ainda bastante os aspectos do tempo de D. João. Ainda em 1843 mantinha o Rio muito da cidade colonial. Exemplos disso era a limpeza pública que não se fazia diariamente; a iluminação que era constituída por pequenas e escassas lâmpadas de azeite de peixe; os meios de locomoção que se limitava em poucos carros, aos ônibus de tração animal e ao cavalo<sup>16</sup>. Somente a partir de 1846, inúmeras ruas foram beneficiadas com calçamento e outras, continuavam a ser melhoradas.<sup>17</sup> Desta forma conclui-se que foi somente no 2º reinado que a cidade sofreu um longo período de reformas, acompanhada de uma série de melhoramentos, por intermédio de D. Pedro II, fazendo com que esta se transformasse na capital cultural do Brasil. Neste aspecto, o Imperador priorizou a modernização da cidade, envolvendo-se em projetos culturais, dando a corte, privilégios dignos de cidades européias.

Em 11 de junho de 1853, foi iniciada a construção da estrada de ferro D. Pedro II, sendo inaugurada em 29 de março de 1858, tinha como primeiro trecho o trajeto do centro da cidade do Rio de Janeiro até Queimados, distrito de Nova Iguaçu. Mais tarde, no ano de 1861, a estrada de ferro D. Pedro II proporcionou o tráfego para os subúrbios até Cascadura, com dois trens por dia. Também por incentivo do Imperador, juntamente

---

15 Idem, p. 61.

16 CARVALHO, Delgado de. *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2ª.Ed., 1990. p.72.

17 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro....Op. Cit.* p.97.

com o transporte ferroviário, chegava à cidade a iluminação à gás em 25 de Março de 1854, e em 1857, foi assinado o contrato de concessão de esgotos da cidade.<sup>18</sup>

O transporte ferroviário mudou as feições do Rio de Janeiro, principalmente com o surgimento dos bondes sobre trilhos. Informa Abreu que: “*Controlados em grande parte pelo capital estrangeiro, trens e bondes tiveram um papel indutor diferente no que toca a expansão física da cidade*”<sup>19</sup>, passando também a fazer parte do panorama desta.

Foi a ferrovia que fez com que a ligação com o subúrbio ficasse muito mais rápida e, em consequência disso, as famílias e as pessoas se aproximaram muito mais do centro da cidade, tendo contato com o modernismo da corte. Abreu ressalta que na cidade:

*“Os bondes não só vieram atender uma demanda já existente como, em atendendo a essa demanda, passaram a ter influência direta, não apenas sobre o padrão de ocupação de grande parte da cidade, como também sobre o padrão de acumulação do capital que ai circulava, tanto nacional como estrangeiro”*<sup>20</sup>.

O Rio de Janeiro se modernizava juntamente com o crescimento populacional. Sai o calçamento pé-de-moleque e entra o paralelepípedo; Somen as liteiras, pelenquins e cadeiras, e surgem os bondes de tração animal sobre trilhos; Sai a iluminação de óleo de peixe e a noite se torna mais iluminada com a iluminação a gás; além das valas serem substituídas por canos de esgoto. Mas como toda urbes, o Rio de Janeiro tinha suas contradições, principalmente no âmbito social. Exemplo de modernidade urbanística de todo o Império, a corte:

*“mantinha também a sua condição local de residência das populações mais miseráveis da cidade. Estas sem nenhum poder de mobilidade, dependiam de uma localização central, ou*

18 CARVALHO, Delgado de. *História da Cidade...*Op. Cit. p.73.

19 ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro...*Op. Cit.p.44

20 Idem.pp.44-45.

*periférica ao centro, para sobreviver. Com efeito, para muitos livres ou escravos, a procura de trabalho era diária, e este era apenas encontrado na área central.*”<sup>21</sup>

A solução encontrada por estas populações foi o cortiço, definido por Abreu como um tipo de *“habitação coletiva e insalubre e palco de atuação preferencial das epidemias de febre amarela”*<sup>22</sup>. Tais habitações se tornaram alvo dos agentes de saúde e sanitaristas à partir da segunda metade do século XIX até o início do século XX. Estes estavam localizadas nas freguesias periféricas do centro urbano, e até mesmo em freguesias mais afastadas (Vide apêndice) pois, por mais afastadas que fossem, não se comparava aos longínquos subúrbios da cidade, destituídos de quase tudo.

Desta forma, o Rio com ares de “urbes” europeias, necessitou de serviços de extrema importância para uma grande metrópole, como por exemplo, o serviço do Corpo de Bombeiros, organizado em 1856, e mais tarde militarizado <sup>23</sup>.

Este é o cenário onde estavam presentes fazendeiros, mocinhas casadoiras, caixeiros, políticos, comerciantes e principalmente, escravos, fora a inspiração para diversos autores, tanto teatrólogos quanto literatos, do século XIX, como Machado de Assis que descrevia de forma fiel, a cidade e seus personagens. Faoro resume este ponto de vista do autor:

*“Esta cidade que Machado de Assis fez cenário de suas personagens. A perspectiva urbana, sua ausência de vínculos com o campo e a fazenda, não o desviou da realidade. Ao contrário, porque na cidade se situava a mola, o motor e o dinamismo da vida econômica, a visão que pôde apreciar, era a visão autêntica do Brasil em atividade, que se renovava e se projetava para caminhos europeus, os próprios caminhos da civilização, que a mística do progresso do século XIX confundia com o mundo que nasceria na América. A fazenda, na paisagem*

---

21 Ibidem.p.42.

22 Ibidem

23 CARVALHO, Delgado de. *História da Cidade....Op. Cit.p.74*

*dos negócios e dos salões, dos capitalistas e dos aflitos advogados cobiçosos de posições, dos caixeiros e das moças calculistas, gulosas de casamentos ricos, a fazenda é o pano de fundo, os rumos apagados, a luz sem crepúsculo, que não obstante, se agita e pulsa, ao longe mas presente. Atrás do ouro e do seu brilho urbano estava o café, a agricultura, o escravo – materias brutas da vida ardente ou repousada, mesquinha ou rutilante das ruas da grande cidade”<sup>24</sup>.*

O exemplo de Machado de Assis serve também para outros autores do século XIX, que viam no Rio de Janeiro da época, um cenário composto por uma série de personagens os quais inspiraram as tramas e os dramas da sociedade carioca.

A primeira parte desse estudo, mostrou que a chegada da corte portuguesa trouxe mudanças ao centro urbano do Rio de Janeiro, o qual sofreu profunda transformação não somente no âmbito comercial, mas também no que se refere a própria sociedade. Muitos proprietários de fazendas do interior e de outras províncias possuíam moradias no centro urbano da corte, e onde desfrutavam da modernização e do glamour da cidade. Mas, mesmo com as mudanças, a sociedade continuava a depender do trabalho escravo. Desta forma, como o governo dispunha a controlar esses escravos que viviam na cidade indo e vindo para todos os lados, cantando, falando alto, brigando, correndo para todos os lados? Arruaceiros ou não, como as autoridades os controlava? Que meios legais permitiam com que estes personagens circulassem pelo cenário da cidade?

## **1.2. AS PERSONAGENS: OS ESCRAVOS URBANOS**

Bem antes da chegada da família real, os grandes centros urbanos da colônia já eram totalmente dependentes do trabalho escravo. O dia-a-dia era composto pelo vai-e-

---

<sup>24</sup> FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.p.217.

vem de escravos seminus levando e trazendo cargas, acompanhando seus senhores ou não, quebrando pedras, calçando ruas etc.

Robert Conrad dá uma definição que pode ser considerado como uma visão generalizada do que significava o escravo no Brasil.

*O brasileiro usa-o em todas as ocasiões e de todos os modos possíveis, desde cumprir a função de mordomo a cozinheiro, até servir os propósitos de cavalo. Desde fabricar vistosos berloques, fazer roupa até executar o mais vil dos deveres servis*<sup>25</sup>.

No período imperial não ocorrera nenhuma mudança ao que se refere a mão-de-obra nos grandes centros urbanos. Estes, tinham a necessidade de manter dentro de seus limites, uma grande massa de escravos para a realização dos diversos afazeres existentes na cidade, como definiu em outras palavras, Marilene Silva.

*O Rio de Janeiro, juntamente com Pernambuco, Maranhão e Bahia, era um dos focos de penetração de grupos africanos. Com o desenvolvimento das cidades observamos estes grupos sendo destinados a atividades bem diferenciadas das que originalmente motivaram a retirada tão violenta do seu território*<sup>26</sup>.

Os escravos eram em sua maioria do sexo masculino. Apesar de exercerem todo o tipo de trabalho, a maioria estava envolvida na execução de serviços de Carpinteiros, pedreiros, serventes, cabouqueiros, marceneiros, ferreiros, serralheiros, ourives, tanoeiros, correeiros e caiadores. Em segundo estavam os que realizavam serviços de roça, de pastores e de moleiros, todos prestados em chácaras que circundavam a cidade.

25 CONRAD, Robert. *Os últimos dias da escravidão no Brasil, 1850-1888*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização brasileira, 1978. p.3.

26 SILVA, Marilene. *O negro na rua: a nova face da escravidão*. São Paulo. Ed. HUCITEC, 1998.p.53.

Em terceiro estavam os serviços domésticos ou serviços de casa, realizados tanto em chácaras quanto nas casas localizadas no centro urbano da cidade. Esta estatística esteve presente desde a chegada de D. João, até início do segundo reinado (Vide apêndice).

No primeiro censo da população escrava da cidade, realizado na virada do século XVIII para o século XIX, esta tinha um total de 34,6%<sup>27</sup> de escravos. O censo realizado em 1849 mostra que apesar do progresso, o número de escravos na cidade havia aumentado (Vide apêndice). Em função disso, existia no centro urbano uma associação entre a escravidão e a estrutura da cidade, pois ficava a cargo dos escravos domésticos buscarem água nos chafarizes e de despejar no mar os dejetos das casas de seus senhores, além de ir a rua comprar os alimentos e outros gêneros. Desta forma, a maior parte dos escravos do centro urbano se dedicava ao serviço doméstico como cozinheiros, jardineiros, copeiros, e etc.

Apesar de nas freguesias urbanas predominar a escravidão doméstica, também nesta esfera estavam presentes os escravos ganhadores e de aluguel. Ambas as classes de escravos eram “classificados pelos recenseadores indistintamente como criados e jornaleiros da cidade”<sup>28</sup>. A população cativa estava espalhada nas várias partes da urbes, exercendo as várias funções que a estrutura citadina necessitava, tanto dentro quanto fora das casas (Vide apêndice)

O viver na cidade significava modernidade, mas, ainda “*no segundo reinado, em pleno centro da cidade, havia chácaras*”.<sup>29</sup> Neste sentido, mostra-se claramente, que existia no centro urbano da corte uma mistura de vida do campo com a vida urbana. Característica esta, observada desde os tempos de D. João VI. Em geral, “*eram as chácaras vivendas aprazíveis onde o conforto era mais freqüente do que o luxo e o bom gosto*”,<sup>30</sup> também característica das mansões. Em contrapartida, as residências comuns localizadas no centro ou nas proximidades, eram baixas ou de sobrados não possuindo muito espaço, conforto e nem claridade o suficiente.<sup>31</sup> No entanto, independente do tipo

---

27 LIBANO, Carlos Eugenio – *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro* (1808-1850). São Paulo. Ed.da Unicamp, 2001.p.194.

28 SOARES, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – Sete Letras, 2007. p.108.

29 Ibidem.

30 CARVALHO, Delgado de. *História da Cidade*.....Op. Cit. p.86.

31 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro*.....Op. Cit,p. 264.

de residência, era a escravaria quem servia dentro da casa e fazia os serviços nas hortas, nas coqueiras e em outras partes da propriedade.

“*Estima-se que no início do século XIX, 90% dos habitantes da cidade possuísse ao menos um escravo*”<sup>32</sup>, e onde se calcula que se em uma residência houvesse uma média que oscilava entre 6 a 10 pessoas, 3 ou 4 eram escravos. Esta estimativa sugere que aproximadamente 40 a 50% dos habitantes das residências no centro urbano da corte eram escravos,<sup>33</sup> onde curiosamente predominava o sexo feminino.

Entre as famílias de melhor situação financeira, havia um maior número de escravos e em algumas casas, “*o número era tão excessivo que eles (os escravos), chegavam a obstruir o espaço das residências*”<sup>34</sup>. Nas famílias menos favorecidas, este fenômeno também era observado, mas em menor escala e volume.

Assim, no convívio do dia-a-dia, eram os escravos que atendiam a porta, anunciavam a visita, serviam à mesa e a arrumavam, dispendo ao visitante doces, refrescos e quitutes. Os serviços eram divididos: mucamas, para a arrumação da casa, crioulinhas para brincar com as crianças, moleques, alguns dos quais tratados como de estimação e por isso chamado de “*cria da casa*”, para recados, lavadeiras, cozinheiras e copeiros, todos faziam parte da rotina de uma residência.

Os escravos domésticos, eram bastante próximos aos seus donos e por isso, podiam se envolver em uma intensa relação com seu proprietário, participando, muitas vezes, diretamente, de seus problemas, aflições e alegrias. Assim, por viver o dia-a-dia de seus senhores, os escravos muitas vezes eram incumbidos de levarem recados amorosos, cartas e bilhetes de senhores adúlteros ou de paqueras de sinhazinhas recatadas, tornando-se verdadeiros alcoviteiros, sabendo de segredos e se envolvendo emocionalmente nos problemas de seus donos. Sendo assim, devido a essa grande proximidade, alguns destes escravos se tornaram confidentes, conselheiros e coniventes com seus senhores, nos mais diversos casos e situações. Neste aspecto, “*os privilégios*

---

32 GOMES, Flavio dos Santos. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p.25.

33 KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos* .....Op.Cit. p.113.

34 SOARES, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam”*.... p.107.



*que um escravo pudesse vir a ter não estavam relacionados com trabalho que desenvolvia, mas com a relação que se estabelecia entre ele e seu senhor”.*<sup>35</sup>

Mas nem sempre essas relações de grande proximidade entre senhores e cativos era amistosa. Havia escravos domésticos que eram maltratados ou espancados por seu senhor e na primeira oportunidade, empreendiam fuga por conta própria ou por auxílio de alguém, na esperança de mudar de dono ou de se fingir livre entre a população da cidade, estratégia bastante usada pelos escravos na época. Neste período, eram freqüentes as fugas onde os escravos ao invés de se reunirem em quilombos ou ajuntamentos distantes da cidade, se misturavam a população livre ou liberta, dos centros urbanos.

*“Depois da fuga, evidentemente, os fugitivos tentavam fingir que haviam nascidos livres ou que eram alforriados. Até mudavam de nome, buscando assim disfarçar a identidade escrava”.*<sup>36</sup>

O melhor tratamento de familiaridade dos senhores para com os escravos domésticos era claramente notado nas famílias mais ricas. *“A melhor situação financeira dessas famílias permitia-lhes tratar seus escravos mais paternalisticamente”*<sup>37</sup>. José de Alencar na peça “O demônio familiar” retrata o moleque Pedro como um desses escravos domésticos, pois este tem tanta “intimidade” com seus donos, a ponto de envolvê-los em uma trama articulada por ele mesmo e para seu benefício.

Na cidade, haviam agências espalhadas, alugando ou vendendo escravos. Estas os ofereciam, tanto para atividades externas quanto, internas de uma residência. Os jornais também anunciavam todos os dias, o aluguel ou a venda de escravos para aqueles que não tinham, ou que estavam somente de passagem por alguns dias na cidade. Nestes periódicos anunciavam-se escravos com as mais diversas especialidades.

---

35 ALEGRANT, Leila Mezan. *O feitor ausente*: Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Ed. Vozes, 1988. p.84.

36 CARVALHO, Marcus J.M. de. *Liberdade*: rotinas e rupturas do escravismo (Recife, 1822-1850). Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2001.p.261.

37 SOARES, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam”*.....p.110.

*Aluga-se um preto boa figura, muito bom bolieiro e optimo cozinheiro do ordinário de hua caza, na Rua da Quitanta n°57 ou 44*

*Jornal do Comércio, 1 de outubro de 1827<sup>38</sup>*

*Na Rua do Livramento, 97 vende-se um pardo escuro, official de pedreiro de toda obra: declara-se que tem huma mazella em huma perna, por isso se dá mais em conta, vende-se por se precizar de hum carpinteiro, ou troca-se.*

*Diário do Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1837<sup>39</sup>*

Havia casas especializadas em aluguel de escravos na mesma dimensão daquelas que lidavam com a venda. Neste aspecto, a comercialização de mão-de-obra escrava trouxe para o Rio de Janeiro, um grande número de casas comerciais voltados para tal negócio. Existiam casas especializadas em negociar negros ladinos como o escritório comercial localizado na Rua do Piolho n°. 20 cujo proprietário, o português Antônio José Alves Ferreira solicitou em 1847, alvará para lidar com a compra e venda de escravos ladinos<sup>40</sup>. O documento não era expedido para qualquer um que quisesse lidar com este tipo de transação. Para que se pudesse montar o escritório era necessário uma carta de fiança a qual era renovada no período de 5 anos, cujo fiador deveria mandar correspondência para a Câmara Municipal e assinar o pedido de alvará para a abertura do escritório ou a manutenção do mesmo. Havia também requerimentos para a negociação com móveis, animais e principalmente, escravos.

Em 1837, alguns negociantes solicitaram a Câmara, a realização de um leilão de escravos no Largo da Sé de Nossa Senhora do Rosário. A Câmara não concordando,

38 Jornal do Comércio - Biblioteca Nacional

39 Diário do Rio de Janeiro - Biblioteca Nacional

40 Pedido de Licença para funcionamento de estabelecimento de compra e venda de escravos. Arquivo Geral do Rio de Janeiro, códice. 6.1.31 e 32.

lhes apresentou uma segunda opção: o Campo da Aclamação. Os negociantes rejeitaram tal proposta, alegando que o Campo da Aclamação era um local muito distante e com pouco movimento de pessoas<sup>41</sup>.

Para alguns proprietários, o fato de ter um grande plantel de escravos proporcionava vantagens, ao alugarem parte de seus cativos. Isto ajudava a “*desobstruírem suas residências, como também obterem mais algum rendimento*”.<sup>42</sup> Desta forma, alguns senhores de escravos, se aproveitando da grande procura, deixavam a cargo dessas agencias o aluguel de alguns escravos que por terem um mau comportamento dentro de casa, ficavam expostos ao aluguel. Neste aspecto, a má reputação, não os dificultava de serem alugados, pois a estas agencias “*recorriam muitas pessoas desacostumadas a vida da cidade, sobretudo os estrangeiros recém chegados e necessitados de pessoal para executar os seus serviços domésticos*”<sup>43</sup>.

A cidade se transformava, mas a figura do escravo era tida ainda como a de um elemento desordeiro e disposto a rebeliões. Assim, com as mudanças ocorridas na cidade, às autoridades mudaram também as formas de lidar com o escravo, principalmente aqueles que viviam todo o seu tempo trabalhando na rua. Concernente a tal assunto, o estado também se comprometeu na manutenção da ordem lançando no Projeto de Postura de 1839-1840, composto por artigos voltados especialmente para o controle da grande massa de escravos existentes na cidade.

*Artigo n°1: Em todos os juízos de paz do império haverá livro de matrícula de todos os escravos existentes, com nome naturalidade, idade, estado, ocupação, sinais característicos dos escravos, além do nome do seu senhor;*<sup>44</sup>

*Artigo n° 2°: A matrícula deverá ser confeccionada no prazo de 60 dias depois de publicada as posturas.*<sup>45</sup>

---

41 Pedido de licença para realizar leilão de escravos. Arquivo Geral do Rio de Janeiro, código. 6.1.62.

42 SOARES, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam” na capital do Brasil: .....Op. Cit.p.107.*

43 Idem. p.109.

44 Arquivo Geral do Rio de Janeiro . Posturas ( 1839-1840), código 6.1.28.

45 Idem.

Tais artigos mostraram a preocupação das autoridades em controlar o enorme contingente de escravos existentes nos grandes centros urbanos do império, em particular, no Rio de Janeiro.

Resguardando-se da grande quantidade de cativos, livres e libertos ao ganho que circulava pela cidade, o artigo n.º. 5º promulgou a seguinte ordem:

*Ninguém poderá ter escravos ao ganho sem tirar licença da Câmara Municipal (...), esta deveria ser em chapa de metal numerada, a qual deverá andar sempre com o ganhador em lugar visível. O que for encontrado a ganhar sem a chapa, sofrerá 8 dias de calabouço, sendo escravo, e sendo livre 8 dias de cadeia<sup>46</sup>.*

Para o proprietário que quisesse colocar seu escravo para exercer o ganho, era necessário pagar a Câmara Municipal uma taxa, em cumprimento do Artigo n.º. 13º o qual determinava para que se pudesse transitar pela cidade exercendo determinada função, deveria estar munido de licença. <sup>47</sup> O artigo 13º estendia-se também na concessão de,

*“licença para sepultamento de escravos e libertos, além como de passaportes, guias de mudança com a deflação de lugares para onde foi, e cujo deveriam ser feitas às margens da matrícula, as declarações necessárias.”<sup>48</sup>*

O aparato jurídico era bastante claro e rigoroso perante a atuação do escravo na corte. Exemplo disso eram os Artigo n.º. 6º e 31º:

---

46 Ibidem.

47 Ibidem.

48 Ibidem.

*Artigo nº6: Todo escravo que for encontrado das 7 horas em diante sem escripto de seu senhor, datado do mesmo dia, no qual declara o fim a que vae, soffrera 8 dias de prisão, dando-se parte do senhor*<sup>49</sup>;

*Artigo nº. 31º: Fica prohibido andarem pretas ao ganho dentro da praça, e os escravos que alli mandados por seus senhores fazer compras, não deverão se demorar além do tempo necessário para effectua-las e fiscal os mandara dispersar*<sup>50</sup>.

Este último se referia a Praça do Mercado, sendo dirigido principalmente às escravas e escravos prestadores de serviços domésticos. O artigo talvez, queria evitar a prostituição de escravas no local, um aspecto também marcante no cenário do Rio de Janeiro do século XIX, em especial, na segunda metade, período em que começou a ser estudada como um fato social e que tinha a escravidão urbana como referencia obrigatória, pois a maioria das prostitutas da corte imperial era de escravas negras<sup>51</sup>. Morales informa que “*as prostitutas de baixa classe habitavam a Rua Senhor dos Passos, Freguesia de Sacramento, as quais permaneceram até 1900*”<sup>52</sup>.

Em relação aos escravos do sexo masculino, talvez o artigo 31 estivesse preocupado com a capoeira, fator também relacionado à escravidão urbana, pois, muitos escravos da cidade, tanto domésticos quanto de ganho, praticavam-na. Todos os dias, nos periódicos da cidade, eram estampadas notícias sobre roubos, algazarras e assassinatos praticados pelos negros capoeiras:

---

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 PEREIRA, Cristiana Schettini . *Lavar, Passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e Rio de Janeiro no final do século XIX.* Artigo publicado no site [www.scielo.br](http://www.scielo.br), em julho de 2005. Acessado 08/03/2008.p.28

52 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro...* Op. Cit.p.58.

*“Uma malta de capoeiras da qual faziam parte Florentino, escravo de Manuel Joaquim Alves da Rocha, Zeferino, escravo, Luís José da Silva. Antônio Joaquim de Azevedo, e Maximiano, escravo de Antônio Correia de Sá Lobo, chegando na rua dos Ourives, esquina de São José, encontrou-se com outra com quem andava de rixa, travando-se desde logo uma luta desesperada, que obrigou os pacíficos transeuntes a fugir e algumas lojas a fechar. No conflito logo gravemente ferido e morreu pouco depois o escravo Oscar do Dr. Carlos Frederico Taylor, afamado capoeira da Glória. Ficaram feridos também e acham-se em perigo de vida Henrique da Conceição, escravo do Dr. César Farani, e Raimundo, escravo de Manuel Joaquim Alves da Rocha, com confeitaria no Largo do Capim”<sup>53</sup>.*

Na opereta de quatro atos, “O Barão de Pituaçu” de autoria de Artur Azevedo, escrita no ano de 1887, o autor evidencia, num aspecto real, como a capoeira estava em inserida no âmbito da escravidão na época. Na peça, o personagem “moleque” José se diz pertencer a facção de capoeira conhecida como “gaiamun”<sup>54</sup>, considerada pelo personagem “a facção mais adiantada da flor da gente”<sup>55</sup>.

Desde os tempos de D. João, a cidade estava dividida por setores pertencentes a grupos de capoeiragem denominados de maltas as quais estavam presentes tantos escravos domésticos quanto escravos que praticavam o ganho. As maltas eram consideradas verdadeiros antros de desordeiros os quais se reuniam nos adros das

---

53 Diário do Rio de Janeiro 9/03/1874. B.N.

54 Gaiamun ou Guaiamun - s. m. Espécie de crustáceo da mesma família dos caranguejos (*Cardisona guanhumi*, Latreille). Era a denominação de uma das gangues de capoeiras, conhecidas por "maltas", que infernizavam a vida do Rio de Janeiro no final do século XIX e começo do XX, juntamente com os Nagoa. Os Nagoa eram ligados aos monarquistas do Partido Conservador, agiam na periferia, e os Guaiamun eram ligados aos Republicanos do Partido Liberal, controlavam a região central da cidade. Site: [www.capoeiradobrasil.com.br/dicionario](http://www.capoeiradobrasil.com.br/dicionario). Acesso: 17/09/2008.

55 AZEVEDO, Artur, *O Barão de Pituaçu* - 1º Ato, Cena 1.

igrejas e torres. O romancista Plácido de Abreu, autor do romance “*Os capoeiras*” publicado em 1886, informa que no Rio de Janeiro existiam várias maltas as quais se tornaram famosas como a “Cadeira da Senhora”, localizada na freguesia de Sant Anna; “Guaiamus”, na freguesia da Cidade Nova; os “Luzianos”, na praia de Santa Luzia; e “Espada”, situada no Largo da Lapa<sup>56</sup>. Em sua obra, Abreu dá uma noção de como era a hostilidade entre as maltas.

*"(...) Assim, quando em uma fortaleza [taverna] encontram-se capoeiras adversários, o guaiamu pede vinho e aguardente, derrama esta no chão e saracoteia em cima, lançando por fim o vinho sobre a aguardente. É o bastante isso para começar a luta, porque o capoeira não consente que a sua cor seja pisada e muito menos que se coloque sobre ela a cor dos adversários"*  
57.

Deslocando-se pela cidade em bandos, cada malta tinha um nome um chefe e um símbolo. Não era surpreendente no meio de uma festa popular, ocorrer ruzgas de capoeiras com correrias de todos os lados. Exemplo de tal fato, fora o relatório do inspetor de quarteirão do Campo de Santana, sobre um incidente ocorrido na Festa do Divino Espírito Santo, que, acompanhado de um oficial de justiça fazendo a ronda no Campo da Honra (atual Campo de Santana), se viram de frente com quatro capoeiras perseguindo um preto que fugia em desespero, assoviando freneticamente. Tanto o oficial de justiça, quanto o fiscal ficaram paralisados por falta total de apoio militar ou policial para enfrentar os capoeiras<sup>58</sup>. Desta forma, as autoridades viam que a capoeiragem na corte não era somente um caso o qual os senhores se descuidavam de seu escravo, quando este saía para realizar alguma tarefa ou ganho, mas também um caso de polícia.

---

56 ABREU, Plácido de. *Os Capoeiras*. Rio de Janeiro. Tip. Escola Seraphim Alves de Brito 1886. p. 03.

57 Idem.

58 SOARES, Carlos Eugenio Líbano – *A capoeira escrava...* Op. Cit. p.192.

A capoeira não era prática somente de escravos negros e mulatos, livres ou libertos. Apesar de serem o grosso da mão-de-obra existente na cidade, compunham também as maltas, brancos pobres, como afirma Morales que: “*Esses capoeiras profissionais não eram somente negros fugidos, libertos ou temidos pelos seus próprios donos; eram, também, mulatos e brancos*”<sup>59</sup>.

Ainda em relação aos capoeiras, Eugenio informa que Apesar de os portugueses não estarem plenamente integrados nas maltas de capoeira, “... *eles agenciam espaços de sociabilidade onde os capoeiras e outros grupos marginalizados usufruem de certa liberdade*”<sup>60</sup>. Em 1849, as chamadas “medidas de exceção”<sup>61</sup> tomadas pela policia nesse período, se tornaram regras, para o combate a capoeiragem na cidade.

Um outro lado interessante das grandes metrópoles do Império e em especial, o Rio de Janeiro, era a vida dos ex-escravos. Estes viviam numa condição que pode ser definida como “cativeiro na liberdade”, pois, mesmo sendo livre, o ex-escravo estava preso às regras da escravidão. Exemplo disso foi à petição do preto forro Joaquim mina a Câmara Municipal, em 1841.

*Diz Joaquim de nação mina que elle (...) precisa licença para elle mesmo andar ao ganho pellas ruas desta cidade.*

*Rio de Janeiro, 3 de julho de 1841*<sup>62</sup>.

Em resposta a sua petição, o preto Joaquim mina recebeu a seguinte orientação da Câmara:

*Para a execução da seguinte parte do Artigo 5º do titulo 7º secção 2º, seja mister, que V.S<sup>as</sup>. mandem jus seo respeitável despacho (ilegível) declarar o impetrante o nome de fiador, e sua habilitação, no termo que requer a lei..*

*Rio de Janeiro, 9 de julho de 1841*<sup>63</sup>.

59 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro...*Op. Cit. 73.

60 SOARES, Carlos Eugenio Líbano – *A capoeira escrava...* Op. Cit. p.542.

61 Idem, p.545.

62 Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro – Licenças, código 6.1.31



Não encontrei a documentação que dava a resposta definitiva a Joaquim mina. Mas se este fez tudo conforme orientou a Câmara, obteve a mesma resposta recebida por uma outra petição de mesmo cunho, feita pelo preto forro, Miguel Moçambique, em 1842.

*O preto Miguel de nação mussambique forro e morador na rua das flores n°80 destrito da freguesia de Santanna tendo requerido licença para andar ao ganho que não tem outro ofício obteve que (ilegível) declarar o fiador a supv. Oferece a Joaquim Luís Pestana bem conhecido pelo fiscal da mesma freguesia e que por isso o pede(?) a V. S<sup>a</sup> seja o serviso afim de mandar propor alvará de licença.*

*Aos termos dessa Câmara o fiador que o supp. Oferece, em que se responsabilize pelos abusos que o mesmo supp. Commeter no exercício de ganho, pode ser concedida a licença.*

*5 de janeiro de 1842<sup>64</sup>.*

Desta forma, pode-se concluir que apesar de ser liberto, o ex-escravo estava preso às regras ditadas pela escravidão. Além disso, havia a probabilidade de o fiador destes serem seus antigos senhores, como no caso do preto forro, Francisco Casange que solicitou, em 8 de outubro de 1848, licença para andar ao ganho, apresentando como fiador, seu antigo senhor, José Joaquim Cândido Pereira<sup>65</sup>.

Muitos ex-escravos, apesar de se tornarem forros, continuavam prestando seus serviços aos seus antigos donos, como o caso do liberto Agostinho que mesmo em um momento de fúria, “portou-se com todo respeito e humildade para com Henrique seu

---

63 Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro – Licenças, código 6.1.31

64 Arquivo da cidade do Rio de Janeiro – Licenças, código 6.1.32.

65 Arquivo da cidade do Rio de Janeiro – Licenças, código 44.1.27.

*ex-senhor dono da padaria e ao Doutor Subdelegado do distrito”*<sup>66</sup>, relatou o guarda civil Petronillio Batista. A própria literatura da época, nos dá respaldo de tal relação.

Analisando a crônica, “*Bons dias!*” de Machado de Assis, escrita em 1888, Chalhoub descreve a atitude do escravo Pancrácio, personagem da crônica ao receber alforria:

*“a atitude de Pancrácio diante da decisão do senhor em libertá-lo foi supostamente patética: ele entrou na sala como um furacão e se atirou aos pés de seu benfeitor. Depois decidiu continuar a servir o antigo senhor, mediante a um salário módico e os insultos e pontapés de costume”*<sup>67</sup>.

Desta forma, as atitudes de submissão, gratidão e obediência eram práticas cotidianas de alguns ex-escravos, talvez por medo de retornar a escravidão, talvez por gratidão ou uma estratégia para se viver melhor e ter alguém para acudir-lo em alguns momentos difíceis. E num aspecto bastante singular do sistema escravista:

*“cada cativo sabia perfeitamente que, excluídas as fugas e outras formas radicais de resistência, sua esperança de liberdade estava contido no tipo de relacionamento que mantivesse com seu senhor particular”*<sup>68</sup>

O caso de José Mattos, um pardo de 53, que apesar de forro e possuir uma vida autônoma, ocasionalmente “servia o chá em gratidão a liberdade” a seu antigo senhor, o abolicionista Perdigão Malheiros<sup>69</sup>, endossa o fato de que muitos cativos preferiam continuar a servir seus antigos donos como forma de apadrinhamento ou até mesmo de proteção dentro do âmbito em que vivia. Assim, do ponto de vista de grande parte dos

---

66 CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.p.148.

67 Idem. p.143.

68 Ibidem.p.100.

69 Ibidem. p.144.

ex-escravos, a melhor garantia a preservação da liberdade consistia em aceitá-la como uma liberdade relativa, prestando serviços ao seu antigo senhor, o qual reconhecia e o protegia de ser jogado novamente a escravidão. Para muitos, era o ex-senhor quem garantia a sua condição de ex-escravo.

Diante de todos os aspectos apresentados nesta parte, a mão-de-obra escrava era a mola principal para o funcionamento da cidade e onde, do ponto de vista da sociedade, não só da cidade, mas, também do país, a figura do negro brasileiro, estava associada a animais irracionais ou utensílio de uso diário. No período escravista, o negro era visto como “gente” para poucas pessoas. Por isso, o tratamento dado ao escravo, muitas vezes vai ultrapassar a barreira da crueldade.

## CAPÍTULO DOIS

### 2.1. O TEATRO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

O século XIX foi o marco inicial para mudanças não somente no aspecto físico e econômico da cidade, mas também, na cultura. Neste ambiente de mudanças tornou-se também o teatro, um dos principais divertimentos da cidade.

A vida cultural na corte imperial, apresentava-se variada, predominando as festas religiosas, nas quais estavam presentes todas as classes da cidade. A festa da Glória, a procissão de São Sebastião, a procissão do Senhor dos Passos, além das festas de Santo Antônio, São João e São Pedro, eram tradicionais na corte e comemoradas com bastante foguetório e alvoroço. Porém, a mais popular era a Festa do Divino Espírito Santo.

*O costume vinha de Portugal, e permaneceu na colônia(..). Uma herança de um passado ibérico medieval, foi aclimata à sociedade brasileira em formação, na qual ganhou enorme importância, associada ao papel desempenhado pelas irmandades religiosas e pelo lugar das manifestações exteriores da fé típicas do catolicismo de feições barrocas, que imperou por todo o período colonial. Principal ocasião de divertimento de todas as camadas sociais, como bem perceberam muitos dos espantados viajantes, as festas tinham múltiplas funções e significados, abrigando a todos dentro da sua polissemia<sup>70</sup>.*

---

70 ABREU, Marta. *Festas Religiosas no Rio de Janeiro: Perspectivas de Controle e Tolerância No Século XIX*. Rio de Janeiro. Revista de Estudos Históricos. Editora Fundação Getúlio Vargas. Volume 7, nº 14, 1994 .

*As maiores celebrações realizavam-se em cinco locais da cidade: no largo da Lapa, no Campo de Santana, nas proximidades da igreja matriz de Santo Antônio, no Largo de Santa Rita e no largo do Estácio. A irmandade mais rica era a da Lapa, mas a festa mais procurada era a do Campo*<sup>71</sup>.

A festa tinha uma variedade de atrações nas barracas, como leilões, curiosidades, shows circenses, danças e representações teatrais. Além disso, havia os ambulantes que vendiam de tudo. No dia da festa, pela manhã, saíam pelas ruas anunciando o que aconteceria a noite. Na barraca do Teles, conhecida como “Três Cidras do Amor” e freqüentada por todos da festa, sem preconceito de classes, era a maior e mais famosa, pois “*ali se apresentavam os teatrinhos de bonecos, comédias, cantorias de duetos, mágicas e ginásticas*”.<sup>72</sup> Na famosa barraca, eram assistidas apresentações teatrais, nas quais tinham como principais personagens, figuras tipicamente Brasileiras.

*“Um dos personagens sempre presentes nas recitas dos teatros de bonecos do Teles era o Caboclo. Sintomaticamente mestiço como o nome indicava, reproduzia, segundo Mello Moraes Filho, as pachouchadas do dono da companhia.”*<sup>73</sup>

Desta forma, a maior festa popular da corte reunia, em um só evento muita música, dança, comida e jogos, em benefício da diversão das diversas classes sociais que viviam na cidade.

Juntamente com a festa do Divino Espírito Santo era o carnaval o evento mais popular da cidade. Limitava-se a brincadeiras onde se jogava limões-de-cheiro, farinha e água nas pessoas que passavam. A partir de 1840 tornou-se uma folia

---

71 ABREU, Marta. *O império do divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, FAPESP, 1999. p.38-39.

72 ABREU, Marta. *Festas religiosas.....Op.* Cit.p.11.

73 Idem.

caracterizada pela presença de mascarados e realizado em bailes.<sup>74</sup> Um exemplo da popularidade do carnaval entre os cariocas foi o baile de máscaras organizado no Teatro São Januário em 1846 e onde “*havia ali, mais de um milhar de pessoas, divertindo-se a valer.*”<sup>75</sup>

A ligação do carnaval com o teatro vem desde os tempos coloniais nos autos-de-fé e nas procissões, os quais remetiam em cenas representadas, às personagens da mitologia cristã. Em 1877, se noticiava pela cidade que após o espetáculo apresentado no Congresso Dramático, seria realizado um baile à fantasia, mesmo que fosse embaixo de chuva.<sup>76</sup> Andavam assim, de mãos dadas, teatro e carnaval. A ligação entre os dois era profunda, pois as peças representadas nos teatros, no período carnavalesco, estavam ligadas à folia e muitas vezes delas saíam às piadas, refrões e canções que os foliões aproveitavam para a sua festa.

*“Em 1893 a companhia do Teatro Pedro de Alcântara apresentava a peça Tim-tim-por-tim-tim às avessas. ‘Imagina-se – anunciavam eles – que além de mil outros atrativos, os homens serão mulheres e as mulheres serão homens’. Para comemorar o carnaval e apresentar uma inovação inverteu os papéis dos artistas. As mulheres faziam o dos homens e os homens o das mulheres. Depois da representação os artistas, ainda com suas roupas da peça, se jogavam nos braços da folia”*<sup>77</sup>.

A partir de 1850, os mascarados saíram dos bailes e festas e foram para as ruas, surgindo assim às sociedades desfilando com seus carros alegóricos pelas ruas da corte. Em 1855, foi fundada a 1ª sociedade carnavalesca, os “Tenentes do Diabo” que inicialmente se chamavam “os Zuavos Carnavalescos”. No mesmo ano foi realizado o 1º desfile feito pelo clube Congresso das Sumidades Carnavalescas. Como um teatro a céu aberto, os foliões saíam representando personagens do cotidiano da sociedade e da política.

---

74 Idem.

75 Ibidem. p.361.

76 GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de, (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006. p.73

77 MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p.280.

Outro divertimento popular bastante apreciado pela população da cidade e que se tornou bastante ligado ao teatro, foram as loterias.

*“Quando uma irmandade, a Santa Casa ou qualquer ordem terceira estava em dificuldades, o governo concedia uma ou mais loterias. Mas o principal fim das loterias foi permitir a construção e reconstrução de teatros e o amparo dos artistas”*

78

O teatro, considerado um dos principais divertimentos da cidade, era um programa das famílias mais abastadas. Este já existia no Brasil, desde os tempos coloniais, como instrumento de ensino, usado pelos jesuítas, para a catequização dos índios. Por isso, as peças teatrais eram encenadas em locais improvisados pois, os religiosos não viam necessidade de haver um local específico para as representações, já que tinham um caráter pedagógico.

No século XVIII, com a expansão do perímetro urbano, tanto no aspecto geográfico, quanto no demográfico, além do fato da cidade ter se transformado “*em centro de acolhida de estrangeiros em missão ou de eventuais visitantes, bem como sede do vice-reinado*”<sup>79</sup>, o teatro, se tornara um dos principais divertimentos, “por isso, continuar encenando, exclusivamente sobre palcos improvisados nas ruas e praças, terrenos baldios ou em fundos de quintal, já não condizia com os novos tempos da cidade, nem correspondia a qualidade de sua potencial platéia”<sup>80</sup>, informa Cavalcanti.

A história do teatro na cidade do Rio de Janeiro, tendo um prédio específico para as apresentações, se iniciou com a fundação de uma sociedade para a exploração comercial de um presépio, por três artistas empresários,<sup>81</sup> no século XVIII. Mais tarde, no local reservado ao presépio, se iniciou a apresentação de espetáculos de marionetes de tamanho natural. Mas, fora o padre Boaventura Dias

78 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro.....* Op. Cit, p.361.

79 CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.p.170.

80 Idem.

81 Ibidem.p.171.

Lopes quem “anos mais tarde imprimiu-lhe outra direção: em substituição aos bonecos, adotou atores de carne e osso, razão pela qual começou a se chamar 'Ópera dois Vivos”<sup>82</sup>. Ainda no século XVIII, “ *os edifícios destinados à representação teatral (...) nas povoações mais prósperas da colônia foram batizados de Casa de Ópera. O aposto “ópera” não indica, portanto ao teatro lírico, mas o prestígio que o gênero adquirira na metrópole.* ”<sup>83</sup>

A cidade do Rio de Janeiro setecentista foi um marco para o teatro brasileiro pois, chegaram a funcionar, simultaneamente duas casas de ópera, ambas construídas (presume-se) a expensa de um único e mesmo empresário, que não possuía sócios: Boaventura Dias Lopes<sup>84</sup>, mais conhecido na historiografia como: padre Boaventura.

A partir do século XIX, o teatro sofreu profunda transformação, pois, nas casas de espetáculos, não eram mais representadas somente temas religiosos ou pedagógicos, mas sim, uma multiplicidade de gêneros teatrais como tragédias, comédias e dramas. Desta forma, a sociedade carioca pôde assim, optar pelo que mais lhe agradasse. Concernente a este assunto, era o gênero da comédia de costumes o preferido das classes menos abastadas, enquanto para as classes mais altas, era ópera o preferido.

Em 1833, João Caetano, fundou uma companhia teatral composta exclusivamente de atores brasileiros, já que na cidade predominavam atores portugueses, além das constantes visitas de trupes estrangeiras, principalmente portuguesas e francesas. Tido como o maior interprete dramático da época, João Caetano foi o primeiro brasileiro a se preocupar com a transmissão de conhecimento sobre a arte de interpretar, e desta forma, escreveu as “Lições Dramáticas”, a qual preconizava uma representação mais clássica para o teatro brasileiro.<sup>85</sup> A respeito das sessões: “*Dois horas antes de começar o espetáculo, saia à família de casa. (...) O*

---

82 Ibidem.p.172.

83 GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.).*Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos.* São Paulo.: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.pp.73-74.

84 CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção...*Op. Cit.p.173.

85 SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960. p.398.



*drama, a comédia ou a ópera lírica eram ouvidos por entre choros de crianças e “psiu” da platéia*”<sup>86</sup>. Tal fato sintetiza a característica das pessoas que iam assistir as peças teatrais na cidade do Rio de Janeiro, independente de sua classe social.

A partir de 1838, Gonçalves Magalhães marcou o início do gênero trágico romântico no teatro brasileiro com a peça *“O Poeta e a Inquisição”*<sup>87</sup>. Também nessa época a comédia de costume estreou como gênero dramaturgico brasileiro por excelência através de Martins Pena, com a representação da peça teatral *“O juiz de paz na roça”*, que se tratava de uma *“comédia de costumes”*, considerada o pontapé inicial para o *“gênero preferido do público da época, a qual foi apresentada no teatro Constitucional Fluminense pela companhia de João Caetano”*<sup>88</sup>.

Martins Pena fora crítico teatral nos folhetins do Jornal do Comércio de 1846 a 1847. Mas foi como teatrólogo que se destacou no gênero *“comédia de costumes”*, desde a apresentação da peça: *“O juiz de paz da roça”*, comédia em um ato representada pela primeira vez em 1838.

Em 1846, Pena novamente levou ao palco mais uma peça do gênero: *“A barriga de meu tio”*, uma comédia em três atos, além das peças: *“Festa na Roça”* e *“A Família”*. O autor escreveu aproximadamente 30 peças, falecendo em 1848 na cidade de Lisboa, em Portugal, aos 33 anos.

Em geral, todas as suas peças foram do gênero comédia de costumes pois, Pena era dotada de uma singular comicidade, talvez por isso tenha tido grande facilidade em escrever comédias e farsas que encontraram, na primeira metade do século XIX, terreno bastante fértil. Isso lhe rendeu popularidade pois, o povo adorava assistir suas peças sobretudo, que envolviam figuras como a gente da roça e gente do povo e do dia-a-dia da cidade, representadas de forma cômica e jocosa. Devido a isso, suas comédias se destacavam por fazerem uma crítica da política e da sociedade, de forma bem humorada. Peças de sua autoria como: *O noviço; Judas em Sábado de Aleluia; A Família; e O Irmão das Almas*<sup>89</sup>, foram bastante aplaudidas em suas apresentações fazendo com que este, se tornasse o teatrólogo de maior sucesso na época. Nelas, nada foi tratado do ponto de vista trágico e nunca o desfecho era funesto, pelo contrário, pois

---

86 CARVALHO, Delgado de. *História da cidade....*Op. Cit. p.88

87 Idem.

88 Ibidem

89 Ibidem, p.89.

a finalidade destas comédias, que era a de se opor ao drama, a trama normalmente consistia na apresentação dos problemas, na resolução de forma cômica destes e quase sempre, num final feliz.

Martins Pena é conhecido por ser considerado o autor quem deu cunho nacional ao teatro brasileiro e por ter consolidado o gênero comédia de costumes no Brasil. Além disso, é o precursor dos rumos e da tradição seguidos pelos teatrólogos que foram surgindo como Joaquim Manoel de Macedo e França Júnior, entre outros autores, os quais suas peças, como as de Pena, eram consideradas espelho da vida social carioca, devido à autenticidade de seus personagens<sup>90</sup>. Todos escreviam em um tom bastante irônico e onde mostravam as articulações políticas do segundo reinado. Exemplo clássico desse período são as peças escritas por França Júnior: “Como se faz um deputado” e “Caiu o Ministério<sup>91</sup>”.

Na segunda metade do século XIX, o romantismo e o realismo passaram a disputar a preferência dos atores, autores e público nos teatros do Rio de Janeiro. No momento em que o gênero realismo dramático chegou ao Brasil, escritores e intelectuais viram uma possibilidade de criarem um repertório nacional com as mesmas características do gênero, apresentado na Europa.

*“O pioneiro do gênero no Brasil, foi José de Alencar que em 1857 escreveu “O Demônio familiar”, “O Crédito” e “As Asas de um anjo”, comédias realistas que colocam em cena a “burguesia” brasileira discutindo problemas sociais como a escravidão doméstica casamento por dinheiro, a especulação e a prostituição, ao mesmo tempo em que defendem valores e modo de vida”<sup>92</sup>.*

José de Alencar foi romancista na literatura, mas, como teatrólogo, voltou-se para o realismo dramático, como as peças “Mãe” e “O demônio familiar”. As duas focalizam as relações matrimoniais, marca do romancista. “O demônio familiar” transcorre em um clima de humor leve, acompanhado pelos costumes da sociedade da

---

90 Ibidem.

91 SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.....Op. Cit.p.90.*

92 GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. (Orgs.). *Dicionário....Op. Cit.p.266-267.*

época. Por isso, para alguns críticos, a peça está muito mais voltada ao gênero comédia de costumes do que o realismo dramático. Na peça “Mãe” o estilo realismo dramático é mais claro pois, Alencar também usou a escravidão como tema mas, juntamente com o final romântico, a peça também tem um final trágico.

O realismo dramático de Alencar se frutificou em uma série de peças do gênero que surgiram na época. Assim efetivamente entre os anos de 1857 e 1865, dramaturgos se empenharam em transformar o teatro em um instrumento de moralização e porta voz da opinião pública, por meio de peças teatrais, baseadas nos dramas e principalmente nas comédias realistas. Além de Alencar, outros escritores se destacaram como: Quintino Bocaiúva, com as peças “Onfália” e “Os Mineiros da Desgraça”; Joaquim Manoel de Macedo, com as peças, “Luxo e Vaidade” e “Lusbela”; Aquiles Varejão, com as peças, “A Época”, “A Resignação” e “O Cativo Moral”; Sinzenando Barreto Nabuco de Araújo, com “O Cínico” e “A Túnica de Nessus”; Pinheiro Guimarães, com a peça, “História de uma Moça Rica”; Francisco Manuel Álvares de Araújo, com “De Ladrão a Barão”; França Júnior, com “Os Tipos da Atualidade”; e Maria Angélica Ribeiro, com a peça “Gabriela e Cancros Sociais”<sup>93</sup>. Algumas fizeram enorme sucesso, caracterizando o gosto da população da cidade e as tendências da época. Notoriamente, os títulos da peças já davam à idéia do assunto às quais elas iriam abordar.

*“Ao contrário do que se via nos dramas românticos e melodramas ou nas comédias de costumes de Martins Pena, os personagens principais das comédias realistas brasileiras são advogados, médicos, engenheiros, estudantes, jornalistas, negociantes, ou seja, profissionais liberais e intelectuais que constituem a classe média emergente do Rio de Janeiro. Desse modo, os espectadores podiam se reconhecer no palco e aplaudir o esforço dos dramaturgos em por em cena a fatia mais moderna da sociedade brasileira”<sup>94</sup>*

---

93 Idem.

94 Ibidem, p.267.

Mesmo antes do período abolicionista, o drama da escravidão era abordado em peças teatrais. As peças “O Demônio Familiar”, e “Mãe”, escritas por José de Alencar em 1857 e 1860, são exemplo. Estas, como outras da mesma época, abordam o assunto social da escravidão, e seus autores apresentavam ao público carioca a face do sistema através de personagens representados nos palcos. As peças tinham em seus roteiros, o dia-a-dia da sociedade, figurando casos de adultérios, brigas familiares por partilha de herança, juntamente com a imagem da escravidão. Tudo isso era na época uma característica marcante do realismo dramático apresentado pelo teatro brasileiro.

Na segunda metade do século XIX, seguindo um estilo menos irônico, um pouco brincalhão mais, bastante crítico, surgiu Artur de Azevedo, o qual usando também do sarcasmo, escreveu “comédias de costumes”, fazendo uso das cenas cômicas, que no início do século eram escritas em versos, com partes faladas e cantadas abordando temas dos mais variados<sup>95</sup>. Essas cenas cômicas se tornaram a preferência do público dos cafés-concerto da cidade do Rio de Janeiro na época. Artur Azevedo levou o estilo para os palcos adaptando-os as peças teatrais, com a mesma característica crítica, satírica e burlesca, mas tirando o lado o paródico.

A peça teatral “O Liberato”, escrita em 1881, a qual discute a abolição de forma direta, mas em tom irônico e ao mesmo tempo crítico, é uma realidade da época. Neste aspecto, Artur Azevedo como teatrólogo, consolida gêneros como a dramaturgia, a revista e os dramas de “casaca”, inspirado no realismo importado da França pelo diretor francês Emile Doux, o qual havia introduzido no teatro, a temática social, abordando os assuntos mais relevantes do momento. Surgia assim no Brasil, o “Teatro de tese social”, o qual abordava as causas nacionais.<sup>96</sup> Sua inovação no teatro nas “comédias de costumes” fizeram com que Artur Azevedo se tornasse o teatrólogo mais aplaudido da sua época. Suas peças não possuíam uma preocupação artística, ao contrário de quando escreveu teatro sério. O seu talento estava voltado à improvisação de forma fácil e natural, não exigindo amadurecimento para grandes empreendimentos artísticos.<sup>97</sup>

Artur Azevedo foi um explorador de assuntos do cotidiano da vida carioca, e observador dos hábitos da sociedade da capital do Império. As festividades populares, os namoros, as infidelidades conjugais, as relações de família, tudo o que se passava nas

---

95 Ibidem, pp.70-71.

96 *História do Teatro no Brasil*. Site. [www.baraoemfoco.com.br](http://www.baraoemfoco.com.br). Acesso em 20/04/2008.

97 SOUZA, J. Galante de . *O Teatro*.....Op. Cit. p.120.

ruas ou nas casas lhe deram combustível para escrever as histórias representadas nos palcos. Azevedo foi o continuador de [Martins Pena](#) e de [França Júnior](#) pois, suas comédias também mostraram ao público, aspectos da vida e da sociedade carioca. O autor teve em vida cerca de uma centena de peças de vários gêneros e extensão encenadas em palcos nacionais e portugueses. Talvez tenha sido o mais permanente e expressivo teatrólogo brasileiro da época.

O teatro no Rio de Janeiro tornou-se ícone para as obras teatrais de outras partes do Império. Os gêneros apresentados na corte se espalharam por todo o Brasil mas, como eram as casas que acolhiam estes espetáculos? Que aspectos físicos tinham essas casas? Respondendo a essas perguntas, o ítem seguinte traz uma breve história dos palcos da cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

## **2.2- OS PALCOS: A HISTÓRIA DOS TEATROS DA CIDADE**

O teatro, como já foi visto, fazia parte da cultura da cidade do Rio de Janeiro desde o período colonial. Assim, apresento uma breve história de algumas casas teatrais que existiam no Rio de Janeiro no período que abrange de 1851 a 1890. Estes teatros ficaram conhecidos pelos seus espetáculos e pelas companhias teatrais nacionais e estrangeiras, que se apresentaram neles. Assim, cito aqui os teatros mais conhecidos da época.

O Teatro São Pedro de Alcântara, localizado no largo do Rossio, era conhecido por estar quase sempre rodeado de ciganos. O teatro fora reconstruído após um incêndio ocorrido em 1838, sendo reinaugurado em 1839 pelo ator João Caetano. Marcado pela tragédia, pegou fogo novamente na madrugada de 27 de janeiro de 1856, após a representação do drama, "D. Maria de Alencastro", peça escrita pelo autor, Mendes Leal. O fogo, como em 1838, destruiu novamente a casa de espetáculos. O ator e proprietário do teatro, João Caetano viu o fogo destruir, em poucos momentos, todas as suas esperanças. Mas, no mesmo ano, o teatro foi reedificado, sendo o ator, José Romualdo, encarregado de administrar o trabalho, em auxílio a João Caetano. Passados nove meses após a tragédia, o São Pedro de Alcântara ressurgia mais uma vez, em 03 de

janeiro de 1857, com novas modificações.<sup>98</sup> Assim, sua lotação passou a ter um camarote imperial, 30 camarotes de primeira classe, 27 de segunda e 30 de terceira, 288 cadeiras de primeira classe e 244 de segunda, 28 galerias nobres e 400 lugares nas galerias gerais.<sup>99</sup>

Um outro teatro conhecido na cidade era o Teatro Provisório. Tratava-se de um teatro de propriedade da Câmara Municipal. Sua edificação foi iniciada no ano de 1851 e concluída em 1852.

*Construído sem as regras da arte, este edificio é defeituoso e indigno de servir de teatro em uma capital. Não deve ser conservado; seria indecoroso para nós deixar viver esse mau edificio. O governo, a quem pertence esse teatro, deve demolí-lo, erguendo outro, belo, vasto, majestoso, que seja um dos monumentos que tenha de ornar a cidade do Rio de Janeiro. Seu interior é vasto e tem largos corredores, com uma extensa platéia com 248 cadeiras de primeira classe, 443 da segunda e 147 gerais; quatro ordens de camarotes havendo na primeira 30, na segunda 29, na terceira 32, e na quarta 32. A tribuna imperial ocupa 3 camarotes da segunda ordem, lado direito, junto ao proscênio<sup>100</sup>.*

Apesar de sua construção ter sido provisória, existiu por 23 anos, sofrendo várias reformas e remodelações. Seu nome foi mudado para Lyrico Fluminense à partir de 19 de maio de 1854, por ter se tornado uma casa em funcionamento permanente. Foi no Provisório que foram apresentadas as primeiras óperas dos autores Carlos Gomes e

---

98 MENDONÇA, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Mendonça Machado e Cia, 1926.p.32

99 AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro, Ed.Livraria Brasileira,1969. pp. 174-182.

100 MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro, Ed.H. Garnier, 1904.p.22

Henrique Alves de Mesquita,<sup>101</sup> por isso, no dizer de Moraes Filho: “foi aquele teatro o berço esplêndido da Ópera Nacional”<sup>102</sup>.

O Theatro Gymnasio Dramático era de propriedade particular, e teve como seu primeiro proprietário Victor Chabry. Em 1841 foi adquirido por João Caetano que depois o arrendou em 1855, a Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, mas permanecendo como empresário. Em 1861, o teatro foi novamente arrendado a Joaquim Augusto Ribeiro de Souza e, segundo requerimentos, sabe-se que de 1867 a 1868 L. C. Furtado Coelho era, então, o empresário do teatro. Em 1878 o teatro foi comprado por Joaquim Antônio Pinheiro.

O Theatro Gymnasio Dramático é considerado o berço do teatro nacional, e da nascente literatura dramática brasileira. Foram nele apresentados os primeiros dramas da escola realista e, também, a primeira sátira (musicada) de um autor brasileiro. Além das comédias, dramas, óperas e revistas, também outras atividades, como mágicas e reuniões de estudantes foram realizadas nesse teatro<sup>103</sup>.

As programações dos teatros no Rio de Janeiro eram muito mais que peças teatrais. Um exemplo disso foi o Theatro Pavilhão Paraizo, surgido no ano de 1858, e também chamado de Theatro Pavilhão Fluminense. Os anúncios publicados no Jornal do Comércio, nos primeiros meses de 1859, dão-lhe a denominação francesa de Pavillon du Paraizo, idioma nos quais os anúncios das peças eram publicados. Nesse teatro eram promovidos bailes de cunho caipira, com roupas e músicas apropriadas, que se realizavam todos os anos, durante as festas do mês de junho, com as danças de quadrilha. Santo Antônio, São João e São Pedro eram comemorados com entusiasmo.<sup>104</sup> Era também no Theatro Paraízo, que os estudantes de medicina que participavam do Cassino Médico, uma associação de ofícios e de classe, realizavam seus saraus,<sup>105</sup> mostrando a versatilidade dos teatros do Rio de Janeiro.

---

101 AZEVEDO, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro.....Op. Cit.*174.

102 Idem.

103 *O Teatro The atro Gymnasio Dramático.*  
ww.ctac.gov.br/centrohistorico.Acesso.20/04/2008.

104 AUGUSTO, Mauricio. *Meu velho Rio.* Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.).p.54.

105 FILHO, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro....Op. Cit.* p.97.

O Teatro Alcazar Lyrique, fora inaugurado em 1859 e era também conhecido pelos nomes franceses: Théâtre Lyrique Français e Theatro Francez além dos nacionais como Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense<sup>106</sup>. Inspirado nos cafés-concerto<sup>107</sup> parisienses, o teatro era particular e fora idealizado pelo artista francês Joseph Arnaud, o qual era também empresário. A casa fora inaugurada com um programa variado no ano de 1859, pois pretendia seu proprietário, lhe dar a feição dos cabarés parisienses da época.<sup>108</sup> Foi o Alcazar quem remodelou os hábitos burgueses da cidade, propagando o gosto pelos espetáculos como operetas e também pelos bailes de máscaras e a fantasias, costume que foi adotado por vários teatros da cidade no período do carnaval. Por ter uma grande proporção, ocupava vários prédios. Mas a partir de 1859, através do requerimento 50-2-60, o prédio recebeu o número 39.<sup>109</sup>

O Theatro da Praia de Dom Manuel, foi inaugurado em 1834. Seu nome se devia ao local de onde fora inaugurado. No ano de 1838 passou a chamar-se Theatro de São Januário. Mas em 1862, por ocasião de grandes reformas realizadas para a sua modernização, passou a se chamar Atheneu Dramático. Um ano após a reforma e ao novo nome, voltou a chamar-se Theatro São Januário. Sua duração foi de 34 anos, desaparecendo em 1868 quando foi demolido para a construção da Secretaria de Viação<sup>110</sup>.

O Teatro Eldorado foi inaugurado em 1863, e como o Alcazar Lyrique, tratava-se de um teatro particular, tendo sido arrendado por artistas franceses e pelo empresário Di Giovanni. O Eldorado tinha um extenso programa organizado pelo empresário-ator francês, Chéri Labocaire. O programa era composto por música de orquestra e apresentação de peças teatrais de João Caetano, além de apresentações das companhias

---

106 O Teatro Alcazar Lyrique [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico). Acesso em 20/04/2008,.As 19:56h.

107 As origens dos cafés-concertos remonta à segunda metade do século XVIII, quando surgiram em Paris, nas proximidades dos teatros, dos boulevards e do Palais Royal, os primeiros estabelecimentos em que se podia beber e ouvir música. Eram os chamados cafés-cantantes, que foram se transformando com o passar dos tempos, até encontrar sua forma definitiva a partir de meados do século XIX. Com atrações musicais e teatrais, canções, duos, cenas cômicas, operetas curtas, esquetes maliciosos etc. GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. *Dicionário*.....Op. Cit.p.69

108 MACEDO, Roberto. *História carioca: teatros I*. Rio de Janeiro: O Globo, 24 dezembro 1962.

109 FERNANDES, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Dionysos, 1974. pp.102-3.

110 O Teatro Atheneu Dramático. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico). Acesso em 20/04/2008,.As 20:10h.



francesas. Em 1864, devido às sessões vespertinas, dirigidas para a classe comercial da cidade, passou a denominar-se de Teatro Recreio do Comércio. Estas se iniciavam às 16h30min e sua lotação era composta de 860 lugares divididos em: 12 camarotes, 40 galerias nobres, 308 cadeiras e 500 gerais.

Fundado pelo advogado Francisco Carlos A. Brício, um dos signatários da Proclamação da República, em 1870 surgiu o Theatro São Luiz, também bastante popular na cidade. Suas acomodações eram formadas por 294 cadeiras numeradas, divididas por uma grade, separando as de número par das de número ímpar. Possuía, ainda, 34 camarotes, além de outros dois que formavam a Tribuna Imperial, assim como os bancos de palhinha dispostos ao longo das paredes laterais, acomodando 32 pessoas. Em 1883, através de uma reforma voltada a ampliar as acomodações para o público, o número de cadeiras passou a 356, 150 lugares nas galerias, 18 camarotes e um camarote Imperial. Após sucessivos proprietários, desapareceu no início de 1886<sup>111</sup>, durando somente 16 anos.

Em 1872, com a finalidade de exibir atrações típicas dos cafés-concerto de Paris, um modismo apreciado pelos franceses e que chegava ao Brasil, foi inaugurado o Theatro Casino Franco-Brésilien. Com predominância de artistas franceses, a casa de espetáculos, ficava aos fundos do Hotel Richelieu cuja fachada se voltava para o Largo do Rocio. A entrada para o teatro era feita por um amplo corredor da Rua do Espírito Santo. Desta forma, o cassino não tinha fachada para a rua. Em seu interior, aberto pelos lados sobre um jardim que a cercava, uma característica deste tipo de casa de espetáculo, estava à sala de espetáculos a qual era fresca e agradável. Por sobre a platéia corria uma galeria única, em cujas extremidades se formavam os camarotes. Tinha características campestres. Para a acomodação da platéia, possuía um camarote imperial, 18 camarotes de primeira classe e quatro de segunda, 129 varandas, 81 cadeiras numeradas e 300 lugares na galeria.<sup>112</sup>

Neste ambiente de intenso incentivo cultural, surgiu em 1857 o Circo Olympico, o qual mais tarde foi chamado de Theatro D. Pedro II. Em 1875 por despacho imperial, passou a ser denominado de Theatro Imperial D. Pedro II, nome que lhe pertenceu até o

---

111 ALMANAK LAEMMERT (1872) - *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, 1872. p. 374. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak). Acesso: 20/04/2008. As: 20:23h

112 MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Op. Cit, pp. 20-22.

ano de 1890, quando após a proclamação da República, com a intenção de eliminar qualquer resquício da Monarquia, foi reinaugurado com o nome de Lyrico.

Como a maioria dos teatros da cidade, era também o Lyrico um teatro particular cujo primeiro proprietário foi Bartholomeu Corrêa da Silva. O Lyrico era um teatro extenso que ia até a encosta do Morro de Santo Antônio. Seu interior era composto de uma sala principal pintada de branco e ouro e descrevia a forma de uma ferradura. Como em todos os teatros do império, tinha uma tribuna Imperial que se erguia sobre a porta principal da entrada, rematado na altura do teto e ocupando a largura de quatro camarotes. Sua lotação comportava 1400 cadeiras de platéia, diversas ordens de camarotes os quais eram 42 camarotes de primeira com cinco cadeiras; 42 camarotes de 2a. com 5 cadeiras; 2 camarotes de terceira com 5 cadeiras; 252 galerias. Além disso, possuía 168 *fauteuils* de varandas, e a Tribuna Imperial. Isto dava um total de 2500 lugares. Foi em 15 de julho de 1886, no Lyrico, ainda Imperial D. Pedro II, que Arturo Toscanini regeu uma orquestra pela primeira vez na vida<sup>113</sup>.

O escritor Luiz Edmundo descreve em tom irônico tratar-se: "*o melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca...*"<sup>114</sup>.

Em 1876 foi inaugurado o Theatro Circo, construído pelo engenheiro Francisco Justin. Como o Circo Olympico, tinha a estrutura de casa de espetáculos e se baseava no padrão circense cuja primeira parte era o picadeiro, com os espetáculos do gênero; a segunda parte, o show dos artistas convidados; e a terceira parte, a encenação de uma peça teatral.

Edificado em caráter provisório, era de propriedade do francês Augusto Barthel. A casa não tinha palco, os camarins eram toscos, abertos nos fundos e havia abundância de iluminação. Era quase todo em madeira, com travamentos de vigas de aço na cumeeira, de onde pendiam trapézios e outros aparelhos destinados a ginásticas aéreas, em que os artistas, que se exibiam em trabalhos arriscados, eram protegidos por extensas redes, fabricadas de tecido encorpado e corda, armadas a certa altura do solo. O edifício era aberto em volta e rodeado de jardins, como o Theatro Casino Franco-

---

113 MACEDO, Roberto. *História Carioca: ....* Op.Cit.

114 Idem.

Brésilien. O acesso do público fazia-se por corredor, espécie de túnel, com a largura de cerca de 6 metros, tendo 20 metros de extensão<sup>115</sup>.

Em fins da década de 1870, o Teatro São Luiz, ocupado pela Companhia Emília Adelaide, precisou de reparos e a atriz portuguesa entrou em negociações com o proprietário do circo para alojar-se ali. A casa passou por algumas modificações indispensáveis para poder funcionar como teatro: construção de um palco, colocação de cadeiras na platéia, de cortinas etc. Em 1880, transformado em teatro, passou a ser chamado de Theatro Polytheama Fluminense, não mais voltando a funcionar como circo. O teatro comportava 1500 pessoas; em 1890, e no mesmo ano, sua capacidade havia aumentado para 2500 pessoas.<sup>116</sup>

Na noite de 14 de julho de 1894, quando se exibia a Companhia Lírica Italiana da Empresa Sansone, apresentando a ópera "Rigoletto", de Verdi, um incêndio irrompeu no cenário, propagando-se pelo palco e pela platéia, destruindo em pouco tempo o teatro. Foram consumidos pelo fogo os cenários da Empresa Clementina dos Santos, que estavam guardados no teatro, e todos os artistas tiveram prejuízo com a perda de suas jóias e roupas<sup>117</sup>.

Estes teatros são apenas uma parcela dos que existiam no Rio de Janeiro Imperial. Muitos mudavam de nome e de estrutura, além de proprietário, mas continuavam localizados no mesmo lugar. Observa-se que a maioria desses teatros era de particulares, que arrendavam para artistas e empresários. Dentro deste contexto, o surgimento do teatro abolicionista é um fator singular. Muitos desses teatros se tornaram verdadeiros veículos de propagação do movimento abolicionista. Desta forma, muitos artistas e empresários se envolveram com a causa, mesmo diante do fato da elite escravista se negar a frequentar casas de espetáculos pertencentes ou administrados por estas pessoas.

---

115 ALMANAK LAEMMERT (1873) - *Almanak Administrativo...* Op. Cit. p.575.

116 ALMANAK LAEMMERT (1883) - *Almanak Administrativo. Op. Cit...*p.462.

117 O The atro Polytheama Fluminense. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico). Acesso em 21/04/2008. As 09:54h.

### 2.3. TEATRO E ESCRAVIDÃO

A partir de 1850, após a Lei Euzébio de Queirós<sup>118</sup>, que determinava o fim do tráfico negreiro para o Brasil, começaram a surgir às primeiras associações abolicionistas que inicialmente tinham como objetivo “*promover reformas na instituição escravista e após 1870, a emancipação dos escravos*”<sup>119</sup>. Estas associações criavam um clima de intensa agitação favorável às idéias antiescravistas. Desta forma, o abolicionismo foi definido por Botelho e Reis como:

*“movimento político-social de caráter urbano, iniciado nas primeiras décadas do século XIX e intensificado à partir de 1850, com o término do tráfico negreiro, combatendo a permanência da escravidão no Brasil”*<sup>120</sup>.

Tal fato tornou inadiável o debate sobre a escravidão no Brasil. Neste aspecto, acirrou a opinião pública e o conflito entre escravocratas e abolicionistas, desencadeando uma discussão ampla a qual atingiu os diversos setores da sociedade brasileira. Fatores internos, como o uso do escravo “voluntário” na Guerra do Paraguai; e externos, como a Guerra Civil Americana, a qual resultou na extinção definitiva da escravidão nos Estados Unidos, fizeram com que surgisse no Brasil, movimentos que hostilizavam o sistema escravista, a exemplo das associações existentes em Cuba e Porto Rico, países também escravistas. As Associações brasileiras eram compostas, em sua maioria, por intelectuais.

No Brasil, Rui Barbosa, Luís Gama, José do Patrocínio e Joaquim Nabuco, pregavam abertamente a necessidade de acabar com a escravidão, pois viam nela um sistema “*incompatível com a moral cristã, aviltava o trabalho, desagregava a*

---

118 Projeto de lei numero 581, aprovado pela Assembléia Geral; foi apresentado pelo ministro da Justiça Euzébio de Queiros, a 4 de setembro de 1850. BOTELHO, Ângela Vianna; REIS, Liana Maria . *Dicionário Histórico Brasil Colônia e Império*. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2006.p.289.

119 Idem.p.219.

120 Ibidem.p.214

*sociedade e trazia a insegurança ao estado, além de ser antieconômica*<sup>121</sup>. Tal ideologia foi à mola mestra para se intensificar o movimento abolicionista o qual se tornou mais combativo, à partir de 1880, pois, *“o pensamento antiescravista dos anos de 1870 foi cauteloso, não havendo ambiente para o radicalismo”*<sup>122</sup>.

Com a intensificação das críticas contra o sistema escravista, a imprensa se tornou o principal meio de propaganda de seus ideais, e os periódicos se proliferaram nos diversos grandes centros urbanos do império, expressando a ideologia abolicionista. Juntamente com a imprensa, a literatura também teve seu papel, através da poesia de Castro Alves e das obras literárias de Machado de Assis e Coelho Neto, as quais mostraram a verdadeira situação do escravo dentro da sociedade brasileira. Mas e o teatro? Qual foi o seu papel dentro do movimento? Como os teatrólogos se colocavam diante da discussão da escravidão? Para responder cada uma destas perguntas, é necessário informar que, por se tratar de um dos veículos de comunicação de massa da época, ao lado dos jornais, o teatro também se tornou um dos principais aliados da campanha abolicionista.

*“A partir de 1880, com a luta pelo fim da escravidão, o teatro brasileiro será um grande aliado, tornando-se comum a programação de espetáculos cuja renda deveria se reverter na alforria de um escravo”*<sup>123</sup>.

Mas mesmo antes da campanha abolicionista, o teatro já se comprometia com causa escravista no Brasil, pois:

---

121 Ibidem.

122 Ibidem.

123 GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. *Dicionário....Op.* Cit.p.15.

*“As reuniões e conferências organizada pelas sociedades antiescravistas eram “geralmente realizadas em teatros, eram festivais, incluindo intervenções literárias e números musicais, que preparavam a oratórias dos líderes”<sup>124</sup>.*

Além disso, havia as peças teatrais escritas e levadas a palco, abordando o problema da escravidão. Um exemplo disso foi o anúncio publicado no periódico Diário do Rio de Janeiro de 30 de janeiro de 1845:

*Teatro de São Francisco*

*Hoje dia 30 do corrente, em beneficio de uma liberdade, terá lugar o drama*

*- A gargalhada – Dueto do meirinho e a pobre – e dará fim ao espetáculo a farsa – O chapéu pardo<sup>125</sup>.*

Neste período, o teatro juntamente com o movimento abolicionista, em fase embrionária, apresentava um discurso o qual chamava a atenção para o sistema escravista e das condições do cativo no Brasil.

O teatro foi um dos veículos que colocou a público o problema do tráfico ilegal de escravos africanos, deferido pelo tratado assinado com a Inglaterra em 1826, onde o governo brasileiro se comprometeu em extinguir o tráfico de africanos a partir de 1831. A peça teatral de Martins Pena, escrita e representada pela 1ª vez no Teatro São Pedro de Alcântara em 28 de janeiro de 1845<sup>126</sup>: “Os dous ou o inglês maquinista”, foi uma crítica bem humorada desse período. Em um tom bastante aguçado, Pena levava ao público, através da ficção, o que acontecia no Brasil, em relação à Lei do tráfico de 1831 e a influência inglesa no país. Neste aspecto, além de serem as peças teatrais importantes veículos da propaganda abolicionista ou de crítica ao sistema escravista, eram também os teatros, na maioria das vezes, locais de reunião das associações e

---

124 Idem.

125 Diário do Rio de Janeiro. 30/01/1845. Biblioteca Nacional.

126 Diário do Rio de Janeiro. 28/01/1845. Biblioteca Nacional.

clubes voltados a discutir suas ideologias. Juntamente com as associações, os antiescravistas tinham como aliados peças teatrais do gênero comédia de costumes, iniciada em 1838 por Martins Pena e o drama romântico, que surgiu no cenário brasileiro com Gonçalves Dias, entre 1843 e 1850.

Nesse período, a comédia de costumes e o realismo dramático passaram a abordar a escravidão como tema. Exemplo desse período foram autores como Martins Pena, autor das peças “O inglês maquinista” e “O diletante”, ambas escritas no ano de 1845; Joaquim Manoel de Macedo, que escreveu o drama “O cego” em 1849, que aborda a história de um escravo no Rio de Janeiro de 1825; Carlos Antônio Cordeiro, com “O escravo fiel”, escrito em 1859; José de Alencar, com “Mãe”, escrita em 1860, e “O demônio familiar”, escrita no ano de 1857. Todas estas peças se referem à presença do escravo na vida das pessoas, dentro de seus lares ou presente no dia-a-dia delas, além de trazer a público a questão racial e a apropriação da vida dos cativos, uma característica da escravidão, e assuntos bastante discutidos na época. Desta forma, estes autores mostravam a realidade num aspecto nem tanto positivo da vida nacional.

Para que tivessem uma conotação bastante real, estas peças, quando apresentadas nos palcos, tinham como característica, retratar a sociedade da corte através de arremedilhos <sup>127</sup>, dando uma pitada de humor em assuntos e personalidades tanto da sociedade quanto da política do país.

O teatro abolicionista surgira juntamente com o movimento abolicionista no segundo quartel do século XIX, apesar de já existir quem se pronunciava a favor da emancipação da escravidão. Mas foi a partir de 1880 que se iniciaram as apresentações teatrais de cunho abolicionista. Estas peças levavam aos palcos o debate entre escravocratas e abolicionistas cujos pontos de vistas antagônicos, eram expostos à opinião pública, daí surgindo o chamado “Teatro Abolicionista”. Lothar Hessel e Georges Raeders, escritores americanos, arrolam mais de duas dúzias de peças teatrais brasileiras, escritas entre 1859 e 1887, na categoria de “Teatro Abolicionista”. <sup>128</sup> Peças como “Mãe”, de José de Alencar, escrita em 1860; “Sangue Limpo”, de Paulo Eiró, escrita em 1861 <sup>129</sup>; foram destacadas por esses autores como exemplo.

---

127 *Consiste na imitação jocosa de papéis sociais ou personagens históricos – GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. Dicionário.....Op.Cit. p.39.*

128 *Idem. p.15.*

129 *Ibidem.*

*“Coelho Neto conta em seu romance ‘A conquista’ que o abolicionismo tinha na classe teatral muitos simpatizantes e mesmo alguns fanáticos pela causa”.<sup>130</sup> “Era no Teatro Recreio Dramático que se reuniam as pessoas interessadas em ouvir os discursos inflamados dos políticos abolicionistas”.<sup>131</sup>*

A peça de Artur Azevedo “O Liberato”, apresentada em 1881, no Teatro Lucinda, no Rio de Janeiro, dá uma visão bastante realista de como era o teatro de gênero abolicionista nessa época. Em diálogo dos personagens Moreira e Rosinha, estes apresentam uma realidade do que estava ocorrendo com a sociedade do Rio de Janeiro, neste período de efervescência abolicionista:

*Rosinha – O senhor viu por ai o primo Ramiro?*

*Moreira – Vi minha senhora, e também vi seu tio!*

*Rosinha – Onde?*

*Moreira – Na tal conferência!*

*Rosinha – Que conferência?*

*Moreira – pois não sabe que se trama entre nós uma grande conspiração contra a propriedade particular?*

*Rosinha – Uma grande conspiração?*

*Moreira explica a Rosinha que se trata do movimento abolicionista e apresenta seu ponto de vista sobre o movimento e complementa que os encontrou no teatro.*

*Rosinha – E foi no teatro que se encontrou com primo Ramiro?*

---

130    Ibidem.

131    Ibidem.



*Moreira – No teatro, sim senhora: agora há comédias também de dia. E seu primo dava palmas e gritava: - Bravo! – àquela caterva de desmiolados que desejam a ruína do país*<sup>132</sup>.

O diálogo deixa claro o comprometimento do teatro com o movimento abolicionista, já que desde 1850, as reuniões eram promovidas em algumas casas de espetáculos, e cujos donos simpatizantes da causa, atraíam grande número de pessoas.

Exemplo também desse período é a peça “O escravocrata”, escrita em 1881 e apresentada somente em 1884. Na cena II do 1º ato, o diálogo dos personagens Salazar e Sebastião nos sintetiza a discussão que ocorria entre aqueles que eram contra e a favor da emancipação dos escravos. Primeiramente se expõe a visão que os escravocratas tinham dos abolicionistas.

*Sebastião -... Regra geral e sem exceção: sujeito que nada tem a perder e não sabe onde cair morto declara-se abolicionista.*

*Salazar – Eu vou mais adiante: sujeito que tentou sem resultado todos os empregos, profissões e indústrias, e em nenhum conseguiu reputação ou fortuna, por ser incapaz, indolente, prevaricador ou estúpido, arvora-se por ultimo em abolicionista, para ver se deste modo segura os pirões*<sup>133</sup>.

Em outro momento da peça, o personagem Dr. Eugênio, pretendente da mão de Carolina, filha de Salazar, faz um verdadeiro discurso abolicionista, em resposta à pergunta de sua pretensa sogra, e cujo apresenta seu ponto de vista em relação à escravidão no Brasil:

---

132 AZEVEDO, Artur. *O Liberato* – Cena III. 1º ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:33h.

133 AZEVEDO, Artur & DUARTE, Urbano. *O escravocrata*. Cena II. 1º ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:50h.

*Doutor – Sim. Se bem que não me apresente como paladino, mas faço modestamente tudo quanto posso pela causa da emancipação dos escravos. Estou perfeitamente convicto de que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com o princípio em que se esteiam as sociedades modernas. É ela, e só ela a causa real do nosso atraso material, moral e intelectual, visto como sendo base única da nossa constituição econômica, exerce funesta influência sobre todos os ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo. Mesmo no Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos e hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza<sup>134</sup>.*

Nestas peças, a idéia abolicionista do autor, foi exposta de forma direta, ao público assistente, e cujos debates ocorridos nas representações acirravam as rivalidades entre as duas ideologias antagônicas.

O “Teatro Abolicionista” explorava principalmente, o gênero comédia de costumes. Talvez devido a sua linguagem, situações, ações e personagens, como na baixa comédia, que tem como característica principal, a simplicidade nos procedimentos cômicos<sup>135</sup>. A “comédia de costumes”, por ter um caráter popular, caiu nas graças do povo, se firmando como tradição cômica no Brasil. Principalmente as que levavam para o palco a discussões como a política do país, problemas de fronteira, emancipação da escravidão, tipo popular da sociedade, etc. Mas, é notório que nas peças que abordavam a escravidão como assunto principal, o discurso de melhoria na condição do cativo, havia sofrido mudanças. Agora, as peças expunham um discurso que exigia a emancipação imediata e incondicional da escravidão. Mas como as autoridades tratavam tais manifestações para que não perdessem o controle? Sabemos que existiam abolicionistas na cidade, mas também havia escravistas. De que forma tais debates eram controlados pelas autoridades?

134 Idem. Cena V. 2º Ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:50h.

135 GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de. *Dicionário.....* Op. Cit.p.54.

Primeiramente, é necessário estar ciente de que a censura teatral, implantada no Brasil desde o início da colonização pela igreja e pelos representantes da coroa, zelava pelos bons costumes, por isso, logo interditava qualquer representação teatral que “maculasse” a figura da sociedade branca dominante, apesar da constituição de 1824 assegurar o direito de pensamento.

Mas, em “*novembro de 1824 o desembargador Francisco Alberto Teixeira de Aragão, Intendente Geral da Polícia da Corte e Império do Brasil, instituiu a censura no teatro com um edital estabelecendo as medidas de segurança que se deveriam observar nos teatros do Rio de Janeiro*”<sup>136</sup>. Em 1830, a Decisão nº.141 “*recomendava aos presidentes das províncias a proibição de peças em teatros públicos ou particulares, que ofendessem as corporações e as autoridades*”<sup>137</sup>. Outro artigo o de nº. 137 do regulamento 120, de 3 de dezembro de 1841, prescreveu o seguinte:

*Nenhuma representação terá lugar sem que haja obtido a aprovação e o visto do chefe de polícia ou delegado, que não concederão quando ofenda a moral, a religião, e a decência pública*<sup>138</sup>.

Tal artigo fez com que as casas de espetáculos tivessem “*camarotes reservados pelo poder público, aos policiais que estavam autorizados a prender imediatamente o ator que extrapolasse em palavras, gestos ou ofensas às autoridades ou cometesse abuso moral*”<sup>139</sup>.

Em 1882, a peça escrita por Artur Azevedo e Urbano Duarte, que tinha como primeiro título “A família Salazar” e mais tarde “O escravocrata”, foi proibida pelo Conservatório Dramático Brasileiro. A obra abordava o romance entre um escravo doméstico e sua senhora, branca e casada com um negociante de escravos, e cujo resultado da relação foi uma criança, criada pelo esposo da protagonista achando tratar-

---

136 Idem.p.78.

137 Ibidem.

138 SOUSA, J. Galante de. *O teatro.....Op. Cit. p.309.*

139 GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de.*Dicionário.....Op. Cit. p.78.*

se de seu filho legítimo. Os autores publicaram um prefácio de protesto contra a censura expondo indignação diante de tal fato. Mesmo assim, a peça só foi aos palcos em 1884. No mesmo ano, Aluísio Azevedo “*adaptou seu romance ‘O mulato’ para o teatro e agitou, no Rio de Janeiro a questão da escravidão e do preconceito racial*”<sup>140</sup>.

O Conservatório Dramático Brasileiro, um dos maiores órgãos de censura da época. Surgiu em 1843, e foi criado para incentivar a arte teatral e estimular autores nacionais<sup>141</sup>, mas sua principal função foi a prática da repressão de peças teatrais consideradas impróprias, juntamente com outros órgãos. Após a sua instalação, no mesmo ano, teatros como o São Pedro de Alcântara; o São Januário; e o São Francisco tiveram peças censuradas pelo órgão. Em 1845, 288 peças teatrais foram censuradas, e em 1849, foi criado o cargo de Inspetor dos teatros subvencionados pelo governo, cabendo a esta nova função, inspecionar se os teatros cumpriam obrigações determinadas para receberem subsídios<sup>142</sup>. Mesmo diante de todo esse aparato do governo, o teatro abolicionista emergiu na década de 1880, não se deixando intimidar.

Neste aspecto é necessário saber que toda a censura criada no Brasil Imperial estava, primeiramente, voltada para preservar a imagem do imperador e de sua família das críticas ou de serem ridicularizados, além de zelar pela preservação da moral e dos bons costumes. Mas com o aumento das atividades abolicionistas e do surgimento do teatro envolvido com o movimento, estes instrumentos de censura se tornaram peças fundamentais na engrenagem do sistema repressivo do Império, na iminência de impedir algum tipo de exagero dos antiescravistas.

Artur Azevedo escreveu, em 1881 as peças teatrais, “O Liberato” e o “O escravocrata”, ambas peças que abordavam a escravidão no momento em que o movimento abolicionista assumia uma atitude bastante crítica diante do sistema escravista. O autor foi um dos grandes defensores da emancipação da escravidão no Brasil e num aspecto bastante singular, escreveu o que testemunhava e vivenciava, mostrando através da ficção, tanto a sua opinião quanto a face verídica do sistema escravista no Brasil.

---

140 Idem. p.15.

141 Ibidem.p.94.

142 Ibidem. p.79.

Na peça “O Liberato”, Azevedo trouxe à tona uma das cruéis faces da escravidão, e colocou diante da opinião pública a polêmica do fim do cativo:

*Lopes: Ramiro! Disseste que o Liberato simbolizava a escravatura; Vês? Decididamente a morte é o único meio eficaz de emancipação<sup>143</sup>.*

O autor chamou a atenção de que a ineficácia das leis, até então criadas em favor da escravidão, de nada adiantavam. Para ele, somente a morte garantia ao escravo sua total liberdade, em um momento em que o país passava pela ferrenha discussão sobre o fim da escravidão.

Azevedo levou ao palco as idéias dos dois lados, que viviam em constante debate, onde para os escravocratas, a emancipação da escravidão era vista como um verdadeiro expurgo dos bens dos fazendeiros e proprietários de escravos; e para os abolicionistas, seria a modernização do país e melhoria nas condições econômicas deste, além da participação política do negro na sociedade. Desta forma, Artur Azevedo contribuiu com o movimento abolicionista, expndo nas peças teatrais, sua opinião sobre a emancipação dos escravos, e abordando a escravidão em diferentes situações, mostrando faces da escravidão, perante a opinião pública.

O teatro tornara-se um dos grandes testemunhos da sociedade e dos acontecimentos do século XIX, o qual retratava nos palcos, a sociedade do período em que as peças foram escritas, não deixando passar em branco as discussões concernentes os assuntos que mobilizavam a população brasileira.

A literatura, juntamente com teatro, expôs para a opinião pública a discussão sobre a realidade do cativo. O escritor Joaquim Manoel de Macedo, autor do romance “As vítimas-algozes”, escrita no ano de 1869, possui um forte teor abolicionista. Macedo era um dos que apoiavam a emancipação da escravidão de forma gradual na qual se iniciaria pela liberdade do ventre complementada por outras leis de mesmo cunho, as quais, acreditava o autor, facilitariam a obtenção de alforrias. No prefácio da obra, o autor mostra de forma clara, a sua visão em relação à escravidão, onde declara

---

143 AZEVEDO, Artur. *O escravocrata*. Cena III. 1º ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:33h.

que “a escravidão era um “cancro social” que deveria ser extirpado,<sup>144</sup>” opinião de grande parte dos intelectuais abolicionistas. Na obra, o autor pergunta para a sociedade indiretamente, até que ponto a escravidão poderia ser ou não um perigo? E onde, apesar de ser “cria da casa”, o escravo continuava na mesma condição. Por isso, poderia ser ou não, um real inimigo da própria família. Macedo trouxera ao público um assunto que talvez fosse uma realidade freqüente, mas ignorada por boa parte da sociedade.

No capítulo final, o personagem Frederico, com um discurso que notoriamente era dirigido ao leitor, profere:

*– As árvores da escravidão deram seus frutos. Quem pede ao charco água pura, saúde à peste, vida ao veneno que mata a moralidade, à depravação, é louco. Dizeis que com os escravos, e pelo seu trabalho vos enriqueceis: que seja assim; mas em primeiro lugar donde tirais o direito da opressão?... Em face de que Deus vos direis senhores de homens, que são homens como vós, e de que vos intitulais donos, senhores, árbitros absolutos?... E depois com esses escravos ao pé de vós, em torno de vós, com esses miseráveis degradados pela condição violentada, engolfados nos vícios mais torpes, materializados, corruptos, apodrecidos na escravidão, pestíferos pelo viver no pantanal da peste e tão vis, tão perigosos postos em contato convosco, com vossas esposas, com vossas filhas, que podereis esperar desses escravos, do seu contato obrigado, da sua influência fatal?... Oh! Bani a escravidão!*

*A escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vinga desmoralizando, envenenando, desonrando, empestando, assassinando seus opressores.*

*Oh!... Bani a escravidão! Bani a escravidão! Bani a escravidão!.<sup>145</sup>*

---

144 MACEDO, Joaquim Manuel de. *As Vítimas-Algozes* : quadros da escravidão. São Paulo: Editora Scipione, 1991. Prefácio.

145 Idem. p.140.

A obra de Macedo não agradou o público oitocentista, mesmo tendo sido publicado num momento em que se discutia nas várias instâncias políticas a chamada “questão servil”, e que logo após, em 1871, fora aprovada a Lei do Ventre-Livre, para a felicidade do autor.

José de Alencar, apesar de ter uma visão totalmente diferente de Joaquim Manoel de Macedo e Artur Azevedo, pois era contra a emancipação imediata do cativo, também descreveu uma das faces da escravidão na peça “O demônio familiar”. Na peça, Pedro, um escravo doméstico, que por isso estava a par de todos os acontecimentos e dos sentimentos de seus donos, faz uma série de intrigas, favorecendo seus próprios interesses, pois desejava ser cocheiro e pretendia que seu senhor, Eduardo ou sua irmã, Henriqueta se casassem com pessoas que possuíssem posses e onde poderiam ter o luxo de possuir um cocheiro à disposição, cargo que ele própria pretendia ocupar.

No ato final da peça, o personagem Eduardo após descobrir as travessuras do “moleque” Pedro discursa:

– *“E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos”*<sup>146</sup>.

Com um discurso bastante parecido com o de Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar dá o desfecho na peça, trazendo a tona o assunto escravidão, enfatizando principalmente a escravidão doméstica, tão presente na cidade e de como o escravo estava tão presente no dia-a-dia da sociedade escravista do Brasil. Na realidade, ao contrário do abolicionista, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar tinha a intenção de mostrar a brutalidade, a malícia e a ignorância, que pelo ponto de vista do autor, eram qualidades naturais do negro. Pela incoerência de Pedro, Eduardo

---

146 ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.p.136.

resolve dar-lhe uma punição: transforma-o em um homem livre, expulsando-lhe do seio da família branca, fechando-lhe a porta de casa. Agora sendo livre, Pedro seria responsável por si mesmo e talvez por isso, enxergaria os nobres sentimentos que até então lhe haviam ensinado mas que ainda não havia compreendido.

Os dois autores abordam em suas obras, o mesmo problema mas, cada um tem uma visão diferente para a solução deste. Para Macedo, somente a emancipação definitiva daria fim aos perigos iminentes gerados pela escravidão. Enquanto para Alencar, a emancipação definitiva seria algo que comprometeria a economia e o progresso do país, além de ser um problema para o próprio negro que a partir de então, estaria desamparado e jogado a própria sorte.

Neste aspecto, notadamente se vê que teatrólogos e literatos, propagaram suas opiniões abolicionistas ou não, através de suas obras, as quais foram escritas concernentes ao período em que viviam. Estes autores eram testemunhas oculares da sociedade e da política do país. Assim, chega-se à conclusão de que tais obras abordam, através da ficção, assuntos que estavam sendo discutidos por toda a sociedade na época.

Em contrapartida, alguns intelectuais e políticos, não usavam como instrumentos a literatura ou o teatro para difundirem suas opiniões sobre a escravidão. Exemplo disso era Rui Barbosa, até então estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, na década de 1870, mas que já expunha abertamente, sua opinião em relação à escravidão no Brasil.

*Uma porção imensa da propriedade servil existente entre nós, além de ilegítima, como toda a escravidão, é também ilegal, em virtude da Lei de 7 de Novembro de 1831, e do regulamento respectivo, que declaram expressamente ‘que são livres todos os africanos importados daquela data em diante’, donde se conclui que o governo tem obrigação de verificar escrupulosamente os títulos dos senhores, e proceder de forma do decreto sobre a escravatura introduzida pelo contrabando<sup>147</sup>.*

---

147 SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de Historia cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp.53-54.



Como aliados do movimento antiescravista, alguns teatrólogos levantaram a bandeira abolicionista, como filosofia de vida. No Romance “A Conquista”, de autoria de Coelho Neto é narrada o fato de que “*o abolicionismo tinha na classe teatral muitos simpatizantes e mesmo alguns fanáticos pela causa.*”<sup>148</sup>. Entretanto, mesmo antes do movimento ganhar força, o tema já aparecia nos teatros de forma expressiva diante da sociedade. A inconveniência da escravidão, para alguns, classificava o país como atrasado, fora da órbita da modernidade e desenvolvimento que ocorria em todo o mundo.

Martins Pena, que abordou de maneira irônica o momento vivido pelo Brasil da sua época, na peça teatral, “O inglês maquinista”, escrita no ano de 1845, não apresentava um discurso radical contra a escravidão ou contra a qualquer um outro assunto mas, deixava claro que tanto estes quanto outros, estavam presentes nas discussões no dia-a-dia das cidades de todo Império. Na peça, Pena levou aos palcos a escravidão ilegal de escravos contrabandeados juntamente com a influência inglesa na sociedade do século brasileira do XIX. A peça se passa no Rio de Janeiro no ano de 1842, período em que já vigorava a lei de proibição do tráfico de 1831, mas que ninguém obedecia.

O título da peça se baseia primeiramente na influência inglesa sobre a cultura do Império. Na comédia, o personagem, o inglês Gainer, tenta vender uma máquina que transforma ossos em açúcar. Neste aspecto, Pena pretende fazer uma crítica a esperteza dos ingleses que chegam no Brasil, juntamente com a família real e, beneficiados desde a Abertura dos Portos (1808). Ao mesmo tempo, Pena também crítica a sociedade brasileira que se encantava e valorizava, de forma exagerada, todo tipo de tecnologia vinda da Inglaterra.

*Com a liberdade de comércio, penetravam não só as mercadorias inglesas, louças e porcelanas, cristais e vidros, panelas de ferro, cutelaria, tecidos, etc., mas também seus negociantes e investidores*<sup>149</sup>.

---

148 GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A.de. *Dicionário.....Op. Cit.* p.15.

149 MARTINHO, Lenira Menezes e GORENSTEIN, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e

Assim, Pena chama a atenção para a figura do inglês que procura quem possa lhe financiar a construção da dita máquina. Algo bastante real na época.

Em segundo momento, Pena faz uma crítica ao contrabando de escravos no momento em que o traficante presenteia a sua pretendida com um cesto e onde dentro deste encontra-se um negrinho. Assim, o autor traz à tona a forma e a desenvoltura de como se burlava a lei através do tráfico de influência e corrupção de funcionários do governo.

Na realidade, o autor quer chamar a atenção para uma série de coisas, presente na sociedade da cidade do Rio de Janeiro da época, e a questão do tráfico é uma delas, que apesar de estar proibido, ainda era um meio no quais muitos traficantes obtinham lucros. O personagem negreiro é apresentado como um sujeito muito rico, o que condiz com a realidade da época, pois, “*o tráfico tornou-se altamente lucrativo em 1829*”<sup>150</sup>.

O momento representado pela peça, mostra que o tráfico já não era uma atividade legal, por isso o autor trouxe a público o assunto, discutido principalmente por aqueles que eram contra a escravidão, que mesmo após a lei “anti-tráfico promulgada a 7 de novembro de 1831”<sup>151</sup>, muitas famílias possuíam escravos que não entendiam nada do nosso idioma.

O fato é comprovado no diálogo de negreiro com Clemência que afirma ter adquirido um meia-cara, desviado do depósito da cidade, por intermédio de seu conhecimento com sua comadre, que por sua vez, tinha relações com um desembargador. No relato, Clemência declara que:

— *Ainda tomei um só. E os que tomam aos vinte e aos trinta?*”

A personagem demonstrava assim, ter sido justa perante as outras pessoas que tinham acesso ao depósito público, e pegavam muito mais que um só escravo. Isso nos dá uma síntese do quanto algumas autoridades se aproveitavam do fato de haver

africanos nos depósitos, e retirarem alguns, para lhes prestarem serviço em suas propriedades, substituindo escravos que haviam falecido ou fugido.

Um outro fato importante abordado pela peça é o de que os traficantes, apesar de serem ricos, eram discriminados por exercerem tal negócio, ao mesmo tempo, por serem os maiores credores de diversas famílias tradicionais. Por isso muitos deles procuravam se casar ou se aproximar das famílias de classe alta, já que não estavam satisfeitos com a sua condição social. O negreiro, apesar de possuir riqueza, queria se casar com Mariquinha, para fazer parte da classe alta da sociedade carioca, a qual a família da moça pertencia, além de ficar mais rico.

— *Seria bom que eu pudesse arranjar este casamento o mais breve possível. Lá com a moça, em suma, não me importa; o que eu quero é o dote*<sup>152</sup>.

Desta forma, estando bem casado e possuidor de boa fortuna, este poderia empregar seu dinheiro juntamente com o dote recebido, em outros negócios.

Em citação, Florentino nos dá uma prévia do que acontecia na cidade neste período, em relação aos traficantes de almas.

*Não investindo somente no comércio de homens e, ao mesmo tempo, atuando em meio a uma sociedade marcada pela frágil divisão social do trabalho, o empresário traficante ampliava seu raio de ação e sua fortuna não apenas mediante a aliança matrimoniais e afetivas*<sup>153</sup>.

---

152 PENA, Martins. *Os dous ou o Inglês maquinista*. Obras completas. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960. p.220.

153 FLORENTINO, Manolo. *Em costas...* Op. Cit. p.205.

*Os traficantes, sobretudo os grandes, investiam em diversos setores e comandavam redes de crédito que se espalhavam por todo país e mesmo pelo exterior*<sup>154</sup>.

Martins Pena, de forma bem humorada levou aos palcos uma comédia pautada totalmente no realismo da época, não deixando de lado até mesmo as pretensões de alguns setores da sociedade. Na peça, o autor criticava o tráfico de influência que permitia obter de forma ilegal, algo também ilegal, e a forma de como os escravos eram tratados. Na peça, eles são sempre chamados por designações pejorativas, tais como: desavergonhados e pamonhas, tanto em momentos de raiva quanto no diálogo do dia-a-dia. Em suma, não somente nesta mas também nas peças, “A família e a festa na roça”, “Os irmãos das almas”, “O diletante”, entre outras, Martins Pena não se mostrou contra ou a favor da escravidão, mas sim, como um observador da sociedade escravista de seu tempo.

O escravo era tido como um ser bestial, “desprovido de inteligência”, “bruto” e “irracional”, por isso, era tratado da mesma forma que os animais domésticos. Na linguagem do dia-a-dia de alguns senhores de escravos, termos como, cria, cabra, besta, burro, cão, cachorro e outros pejorativos, eram normalmente usados pelos senhores, ao se referirem o seu respectivo escravo. O termo “cria” era usado para se referir as crianças escravas: “*Quando os novos africanos ainda estavam sendo contados, dois termos eram usados para as crianças: cria de peito (bebês) e cria de pé (começando a andar)*”<sup>155</sup>. Charles Brand, em 1825 escreveu sobre uma loja que negociava escravos novos no Valongo, no Rio de Janeiro:

*“O cheiro e o calor da sala eram muito opressivos e repugnantes. Tendo meu termômetro de bolso comigo, observei que atingia 33°C. Era então inverno [junho]; como eles passam a noite no verão, quando ficam fechados, não sei, pois nessa*

---

154 Idem.p.193.

155 KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos* .....Op.Cit. Cap.II p.68

*sala vivem e dormem, no chão, como gado em todos os aspectos”*<sup>156</sup>.

Estes escravos eram expostos para a venda ou leiloados em lote, e no momento da compra, este era examinado, como um animal de carga, pelo pretense comprador:

*“Cada fazendeiro deveria procurar o homem negro que tivesse a pele escura macia e sem odor, genitais nem muito grandes, nem muito pequenos, abdôme chato e umbigo pequeno,[...]músculos bem desenvolvidos, carne firme, e na fisionomia, atitude geral, animação e vivacidade”*<sup>157</sup>.

Desta forma, um comprador que tivesse bastante cautela, deveria examinar de forma minuciosa a “peça” pretendida, fosse homem ou mulher, lhe abrindo a boca examinando os dentes e, apalpando seu corpo na pretensão de descobrir algum problema de saúde ocultado pelos vendedores. Após a compra, este era conduzido “a ponta de uma corda como um bicho”<sup>158</sup>. Alguns, quando chegavam ao destino, “eram marcados a ferro em brasa com o emblema do senhor, como animais”<sup>159</sup>.

O desembarque de escravos na alfândega, a exposição e a compra, foram espetáculos deprimentes que ocorreriam na cidade, mesmo após 1831, quando “o Valongo foi declarado ilegal”<sup>160</sup>.

Nos periódicos da cidade liam-se anúncios os quais informavam a venda, o aluguel ou a fuga de um cabra<sup>161</sup> gente. O termo gente era para distinguir de que não se tratava do animal, mas, sim, de um escravo mestiço.

As peças teatrais de gênero realista, objeto deste trabalho, levaram ao palco uma linguagem que se não fosse a que se costumava ter, era pelo ao menos bastante próximo

---

156 Idem. p.76

157 Ibidem.p.82.

158 COARACY, Vivaldo . *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1955.p.461.

159 Idem.

160 KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos...* Op.Cit. p.74

161 Denominação do mestiço de negro e mulato. O mesmo que cabrito cabriola, cabrocha, bode. (Miscigenação). BOTELHO, Ângela V. REIS, Liana Maria. *Dicionário...Op. Cit.* p.32.

a usada no dia-a-dia com os escravos. Algumas peças, ao abordarem o assunto “cativeiro”, apresentavam os personagens usando uma linguagem bastante coloquial quando se dirigiam aos que figuravam o papel de escravo. Assim, exponho aqui alguns termos presentes na peça “O inglês maquinista” como: “desavergonhadas”, “pamonha”, “africano”, “preto”, “moleque”, “negrinho”, “meia-cara”. Todos eram termos usados no dia-a-dia, representado na peça, para se referir ou se dirigir ao escravo. Na peça “O diletante”, existem falas usadas pelo personagem Ângelo, que expõe o desprezo pela cor negra, como por exemplo: “que alma branca tão alva (...) se esconde na negridão do teu corpo”, se referindo ao escravo nonagenário, “pai” João.

Termos como “beberrão”, “desavergonhado”, “diabo”, “demônio”, “maldito” e “preguiçoso”, encontrados na peça, “o Liberato”, são usados pela personagem D. Perpétua, ao se referir ao escravo Liberato, o qual se encontrava enfermo. Os termos “brejeiro”, “moleque”, “insuportável”, “atrevido” e “vadio”, usados na peça, “O demônio familiar”, de José de Alencar, se referem ao escravo Pedro.

Analisando estas peças, se pode ter uma síntese de como era o tratamento dado ao escravo. Desta forma, usando estas peças como testemunho histórico, se conclui que, além de sofrer com os castigos corporais, o escravo também poderia sofrer ou não, com os palavrões e termos depreciativos dirigidos a ele no dia-a-dia.

Artur Azevedo, talvez com a intenção de colocar mais realidade na peça “O escravocrata”, usou uma grande quantidade de pejorativos, os quais se referiam aos personagens escravos presentes na peça como: “bicho do diabo”, “tratante”, “peste”, “patife”, “desavergonhado”, “cachorro”, “cachorra”, “ladrão”, “burro”, “cão”, “raça amaldiçoada”, “negralhada”, “excomungado”, “bêbado”. A maioria destes termos se refere ao personagem, escravo Lourenço.

José de Alencar, na peça “Mãe”, expõe também o tratamento dado aos escravos de forma bastante clara e verossímil. Na cena XII no 3º ato, a escrava Joana, ao ser penhorada por Jorge, seu dito “senhor”, é examinada pelo personagem, Sr. Peixoto, o qual lhe vistoria os pés, dentes e o corpo inteiro, a procura de marcas ou moléstias. Tratava-se de uma regra seguida por todo comprador de escravos.

Artur Azevedo, nas peças “O escravocrata” e “O Liberato”, toca com profundidade no tratamento dado ao escravo. Em “O escravocrata”, o personagem Sebastião em uma de suas indagações sobre os escravos Lourenço diz:

*– Negro é bicho do diabo (...) Às vezes estão cheios de moléstias ocultas, que só confessam quando lhes faz conta. Humanidade para negros é tolice.*

Na mesma peça, na cena VIII ato 1º, é representada a negociação de um determinado escravo cujo primeiramente é apresentado seus dotes e depois ocorre a inspeção por parte do suposto comprador.

As peças teatrais remetiam para os palcos não só a situação do país ou o comportamento da sociedade, pois, para que as obras representadas tivessem certo realismo, era preciso levar a público não só o aspecto físico realista, mas, também a linguagem do dia a dia. Assim, era o Rio de Janeiro, lugar ideal para os críticos do sistema escravista ou até mesmo, os abolicionistas, exporem através de suas obras, seus pontos de vista e objeções, nos palcos das várias casas de espetáculos que existiam na cidade.

Martins Pena, como um observador da sociedade carioca, chamava a atenção para o modismo, à escravidão tanto doméstica quanto a de ganho, e a presença de costureiras e cabeleireiros franceses, tão presentes e procuradas pela elite carioca da época .

*Desde que fora celebrada a paz entre Portugal e França, tinham afluído negociantes franceses ao Rio de Janeiro, montando lojas de fazendas e de modas, cabeleireiros, casa de floristas e charutarias<sup>162</sup>.*

Fazendo menção até mesmo do modismo dos utensílios domésticos.

---

162 FILHO, Adolfo Morales de los Rios .O Rio de Janeiro....Op.Cit.. p.275.

Na peça “O diletante”, escrita pelo autor no mesmo ano, Pena apesar de focar o personagem escravo “pai” João, um negro velho escravo, como um dos principais protagonistas, continua dando uma síntese de como a escravidão estava arraigada no dia-a-dia da sociedade carioca.

Pai João é um termo usado pela família ao se referir ao escravo nonagenário de propriedade de Ângelo, personagem principal da peça. Pai João se envolve nos problemas de seu senhor, tendo orgulho de servir a família há tanto tempo, dizendo ter visto a mãe de Ângelo e o próprio Ângelo nascerem. Em determinado momento, Ângelo se refere a pai João como “*reliquia da família*”<sup>163</sup> e em seguida completa “*que a alma branca, tão alva (...) se esconde na negridão do teu corpo*”<sup>164</sup>. Nesse ponto, pode-se observar o quanto à cor negra estava estigmatizada como símbolo de algo que não era puro ou bom.

Para Pena, pai João representava o escravo que por estar bastante idoso, não mais vislumbrava a liberdade e, sua condição de escravo já bastava para que sobrevivesse até o fim de sua vida. Isso pode ser visto na peça no momento quando Ângelo se referindo ao pai João menciona:

*“O amor não envelhece. Ele em toda a sua vida não tem feito outra coisa senão amar. Chegou aquela idade e não admite que o senhor moço doutor tenha outro criado senão ele. Se eu o aposentasse, matá-lo ia”*<sup>165</sup>.

Ângelo quer dizer que é o amor sentido por pai João em servir a sua família que faz com que ele sobreviva tantos anos. E como as velhas amas, pai João tem toda a paciência e toda a preocupação de cuidar do “moço doutor”.

Fazendo relação com Gilberto Freyre, o qual escrevendo sobre o período colonial expõe a relação entre mucamas e sinhozinhos, que em toda meninice tinha a

---

163 PENA, Martins. *O diletante*. Cena I. Ato.I. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 12:20h.

164 Idem.

165 Ibidem



primeira como um verdadeiro anjo da guarda. Assim, em muitas famílias brasileiras havia:

*A figura da boa negra que, nos tempos patriarcais, criava o menino lhe dando de mamar, que lhe embalava a rede ou o berço, que lhe ensinava as primeiras palavras de português errado, o primeiro padre nosso, a primeira ave Maria*<sup>166</sup>.

Martins Pena, em plena primeira metade do século XIX levou aos palcos a relação de patriarcalismo presente no Brasil colonial, ainda existente dentro da sociedade brasileira de sua época. Apesar de trazer aos palcos um lado bastante romântico da escravidão, acredita-se que o autor se mostrava preocupado com a situação do escravo pois, senão, não haveria colocado em suas peças o assunto escravidão sendo abordado da forma em que era levado aos palcos. É bem provável que o autor pensava como a grande maioria da época, ou seja, não via a emancipação da escravidão como algo bom para sociedade brasileira, pelo ao menos naquele momento. Mas que também achava que o cativo não deveria ser tão cruel como era.

De forma mais direta e clara, Arthur Azevedo, abordou o problema da escravidão nas peças “O Liberato”, comédia escrita no ano de 1881 e “O escravocrata”, drama escrito no ano de 1884. Apesar de serem gêneros diferenciados, as duas peças abordam o assunto escravidão, no ápice do movimento abolicionista.

Em “O Liberato”, a peça se inicia com a personagem, Dona Perpétua, reclamando do único escravo da casa, o Liberato, por este ter adoecido. A personagem amaldiçoa, fala mal e reclama como se o escravo tivesse culpa do estado em que se encontrava. Neste diálogo entende-se que por se tratar de uma propriedade, o escravo só poderia cair doente se fosse vontade de seu dono. Rosinha, filha da personagem, se manifesta em prestar socorro ao escravo doente, mas é advertida por esta: “*por causa destas e de outras confianças é que o escravo tem esse comportamento*”<sup>167</sup>. Esta citação mostra que, na visão do autor, a crueldade da escravidão fez com que a “humanidade”

166 FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala. 46ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 391.

167 AZEVEDO, Arthur. O Liberato. Cena I. www.bibvirt.futuro.usp.br. Acesso em 29/06/2007. As 11:33h.

fosse algo inexistente no escravo. Alencastro esclarece este ponto de vista surgido nos primórdios da escravidão no Brasil, no século XVII

*Dado fundamental do sistema escravista, a dessocialização, processo em que o indivíduo é capturado e apartado de sua comunidade nativa, se completa com a despersonalização, na qual o cativo é convertido em mercadoria na seqüência da reificação, da coisificação, levada à efeito nas sociedades escravistas<sup>168</sup>.*

A visita de Moreira, um amigo da família e proprietário de escravos servira para mostrar mais ainda esse ponto de vista. Ao saber da doença de Liberato, Moreira dá a seguinte receita: “... isto de negros põe-se finos com duas lambadas. Lá na fazenda, tenho o doutor bacalhau que faz milagres!”<sup>169</sup>. Notadamente Moreira também é escravista, como Perpétua.

Muitos escravocratas tinham verdadeira ojeriza aos militantes do movimento abolicionista. Neste sentido, apresentando na peça um diálogo entre o personagem Moreira com Rosinha, este se refere a Ramiro, primo da moça, um militante do Clube Abolicionista, indagando sobre ele e seus companheiros que:

*São meia dúzia de rapazolas inconseqüentes que por não possuírem nenhum escravo, nada tem a perder, defendendo assim a emancipação da escravidão, pregando a discórdia pelos botequins, pelas gazetas e até pelos teatros, a dilapidação da fortuna particular<sup>170</sup>.*

---

168 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul (séculos XVI e XVII)*. São Paulo. Companhia das Letras. p.144.

169 AZEVEDO, Arthur. *O Liberato*. Cena I. [www..bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:33h.

170 Idem. Cena III.

Nesta cena, Azevedo mostra o freqüente conflito, entre abolicionistas e escravocratas. Como a obra foi escrita no auge do movimento abolicionista, pode-se inferir que este tipo de debate era presente no cotidiano da cidade.

Ainda se referindo aos abolicionistas, Moreira diz se tratar de “*uma quadrilha de ladrões! Uma gente sem eira nem beira (...) pobres diabos; invejosos dos grandes proprietários de escravos*”<sup>171</sup>. Terminando seu discurso, Moreira se refere aos teatros onde algumas comédias eram apresentadas de dia e que o primo de Rosinha, Ramiro “*dava palmas e gritava bravo! - àquela caterva de desmiolados que desejam a ruína do país, e o fim da riqueza particular*”<sup>172</sup>. A crítica do escravista, na peça de Artur Azevedo, se refere ao momento histórico do Brasil, vivido em 1871: A Lei do Ventre Livre. Moreira se autodenomina um verdadeiro patriota e critica a Lei de 28 de setembro que “*declarava livres os filhos de mulher escrava que nascessem a partir daquela data*”<sup>173</sup>. Assim, Azevedo apresenta na peça “O Liberato”, opinião de escravistas, que acusam os abolicionistas de quererem abolir algo que não lhes pertence, e por isso, “*vão pregar a discórdia no seio familiar*”<sup>174</sup>.

A cena VIII se inicia com uma discussão sobre a liberdade do escravo Liberato. Ramiro e seu pai, Dr. Lopes, participantes do Clube Abolicionista, negociam com Dona Perpétua a liberdade do escravo doente. Nesta cena, Azevedo mostra que por mais que fosse explorado, o escravo Liberato era tido como um “*vagabundo, desavergonhado, ladrão e preguiçoso*”<sup>175</sup>. Dr. Lopes indaga que “*quer que seja ativo quem nunca viu recompensa do seu trabalho!*”<sup>176</sup> e afirma que “*ser escravocrata é ridículo*”<sup>177</sup>. A discussão segue com Dona Perpétua, em discurso inflamado a favor da escravidão, e com as indagações abolicionistas de Ramiro e Lopes. Em um diálogo particular entre Ramiro e o pai, Azevedo sintetiza:

*Esta casa é hoje a imagem perfeita do país em que vivemos.  
Cada instituição tem hoje aqui o seu emblema. Nós somos os*

---

171 Ibidem.

172 Ibidem.

173 BOTELHO, Ângela Vianna & REIS, Liana Maria. Dicionário Histórico....Op. Cit. p.249.

174 Ibidem

175 AZEVEDO, Arthur. O *Liberato*. Cena VIII. www.bibvirt.futuro.usp.br.Acesso em 29/06/2007. As 11:33h.

176 Idem.

177 Ibidem.

*filantropos: a utopia, o direito; aquele fazendeiro pedante, a lavoura, uma força; a mana e a Rosinha a representação nacional: imposição, sofisma, sujeição; Gonçalo, o povo, indiferente e pusilanimidade* <sup>178</sup>.

Tal discurso nos remete a pensar que Azevedo via a sociedade desse período, dividida dessa forma: os escravocratas, os abolicionistas, mas chama a atenção principalmente para a figura do povo que em vários momentos assistia a tudo com indiferença e covardia. Na cena XI, última da peça, Gonçalo traz a notícia: “Morreu!”<sup>179</sup> E com uma última afirmação, Lopes diz que “a morte é o único meio eficaz da emancipação”<sup>180</sup>. Essa deveria ser a opinião de Azevedo nessa época, o qual talvez não visse no movimento abolicionista, um instrumento capaz o suficiente de ajudar na emancipação do cativo. Mas, passemos para uma análise de mais uma peça de Artur Azevedo.

Escrita em 1884, a peça “O escravocrata” foi censurada, por tratar de um assunto até então, considerado uma ofensa para a sociedade escravista da época: o relacionamento amoroso entre uma mulher branca e um homem negro. Tratava-se de um assunto tabu dentro da sociedade escravista. Gilberto Freyre informa que “Verificaram-se, é certo, casos de irregularidades sexuais entre sinhás-donas e escravos”<sup>181</sup>. Ao mesmo tempo, Freyre acredita que tal fato nunca tivesse ocorrido pois, “o ambiente em que eram criadas (as meninas) nas casas- grandes dificilmente permitia aventuras tão arriscadas”<sup>182</sup>.

Na peça, Azevedo foi bastante ousado ao tocar em um assunto considerado grave entre a sociedade escravista do século XIX. No drama, o esposo da personagem é Salazar, um negociante de escravos, o qual é dono do escravo Lourenço, que lhe serve em sua casa desde a época de seu casamento. Salazar era escravocrata, e para ele

---

178 Ibidem.

179 Ibidem. Cena XI.

180 Ibidem.

181 FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução a história da sociedade patriarcal no Brasil* - I. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 394.

182 Idem.

Lourenço não passava de “*um tratante, bicho do diabo*”<sup>183</sup>, já que odiava negros. Na opinião de Salazar :

*Negro não tem licença para estar doente. Enquanto respira, há de poder com a enxada, quer queira ou não. Humanidade para negro? Para moléstia de negro há um remédio infalível e único: o bacalhau (...) dêem-me um negro moribundo e um bacalhau, que eu lhes mostrarei se o ponho lépido e lampeiro com meia dúzia de lambadas! Negro sem bacalhau é uma utopia* <sup>184</sup>.

No trecho, Azevedo tem um discurso parecido com o discurso escravista apresentado na peça “O Liberato”. Neste sentido, se pode concluir que na opinião do autor, a visão dos escravocratas era a mesma. Para eles, o negro sem castigo de chicote, não era escravo de verdade, deixando o escravo longe de ser humano.

Azevedo também aborda o tráfico interprovincial, juntamente com o tráfico ilegal de escravos pois, Salazar guardava alguns escravos em casa de sua irmã Josefa. Tal ato poderia ser sinal de contrabando.

Em relação ao tráfico ilegal em Pernambuco no século XIX, Marcus Carvalho informa que:

*“Os ingleses, contudo, prestavam mais atenção ao tráfico para o Rio de Janeiro do que para o Nordeste. Foi na rota para o Sudeste que a esquadra britânica concentrou seus esforços...”*<sup>185</sup>

A citação acima pode ser relacionada ao momento em que o autor aborda na cena III, o dialogo entre o feitor da fazenda e Salazar, quando o primeiro faz um comentários se referindo aos escravos recém-chegados do Ceará. Assim, se conclui que o autor insinua, na peça, que entre os escravos vindos do Ceará, estavam alguns

183 AZEVEDO, Artur. *O escravocrata*. Cena I. 1º Ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:50h.

184 Idem.

185 CARVALHO, Marcus J.M. de. *Liberdade:..Op. Cit.*p.137.

africanos desembarcados ilegalmente. Desta forma, se concluí que Azevedo, em pleno 1884, trouxe a palco a polêmica do tráfico ilegal de africanos, que talvez, ainda se praticava as vésperas da abolição.

Concernente ao período em que vivia, Azevedo, na peça, trouxe também para os palcos, um discurso abolicionista, através do personagem Dr. Eugênio. O discurso, presente na cena V, apesar de se tratar de uma representação, poderia ser aproveitado por qualquer militante do movimento.

*Dr. Eugênio - Estou perfeitamente convicto que a escravidão é a maior das iniquidades sociais, absolutamente incompatível com o atraso material, moral e intelectual, visto como sendo a base única da nossa constituição econômica, exerce a sua funesta influência sobre todos os outros ramos da atividade social que se derivam logicamente da cultura do solo* <sup>186</sup>.

O personagem, em seu discurso diante de Carolina, sua pretendente e Gabriela, sua futura sogra, não usa de eufemismo, condenando aqueles que exploram a escravidão: *”Mesmo o Rio de Janeiro, esta grande capital cosmopolita, feita de elementos heterogêneos, já hoje possuidora de importantes melhoramentos, o elemento servil é a pedra angular da riqueza”*<sup>187</sup>. E continua seu discurso diante das duas ouvintes:

*— O estrangeiro que visita, maravilhado pelos esplendores de nossa incompatível natureza, mal suspeita das amargas decepções que o esperam. Nos ricos palácios como nas vivendas burguesas, nos estabelecimentos de instrução como nos de caridade, nas ruas e praças públicas, nos jardins e parques, nos pitorescos e decantados arrabaldes, no cimo dos montes, onde tudo respira vida e liberdade, no íntimo do lar doméstico, por*

---

186 AZEVEDO, Artur. *O escravocrata*. Cena III. 1º Ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:50h.

187 Idem.

*toda a parte, em suma, se depara--lhe o sinistro aspecto do escravo, exalando um gemido de dor, que é ao mesmo tempo uma impreciação e um protesto* <sup>188</sup>.

Azevedo, de forma indireta, coloca na fala dos personagens, palavras que naquele momento, iam de encontro à opinião de muitos cidadãos da época. O autor, ao escrever um discurso nesta dimensão e, o qual fora apresentado para uma platéia ávida para assistir suas peças, não poderia usar melhor instrumento para expor talvez, sua visão, sobre o problema da escravidão no Brasil.

Arthur Azevedo, Martins Pena, além de outros teatrólogos, fizeram questão de levar ao público a escravidão numa perspectiva real, deixando de lado o contexto romântico trazido pela literatura da época. Os vários teatrólogos, apesar de terem escrito suas obras em períodos diferentes, tentavam conscientizar o público de que a escravidão era algo que não só fazia do país atrasado, mas também o seu povo.

Nas peças analisadas por este estudo, Martins Pena estava voltada a criticar a forma de como o cativo era tratado. As de Artur Azevedo, escritas em plena campanha abolicionista, se referiam diretamente ao problema da escravidão e da necessidade da emancipação. Mas em relação a crítica relacionada ao sistema escravista, o ponto de vista de José de Alencar era antagônico a opinião dos dois teatrólogos.

O político, literato e teatrólogo cearense, nunca foi abolicionista. Na verdade, José de Alencar achava que o escravo não estava preparado para viver a liberdade, sendo assim, esta só poderia vir ocorrer quando o senhor achasse que o cativo estivesse preparado para recebê-la ou que, a emancipação ocorresse, de forma natural. Baseado na “doçura da escravidão brasileira”, Alencar via que a relação senhor e escravo, era algo bastante saudável principalmente para o escravo pois, acreditava que o cativo era algo que estava vinculado a subordinação deste, o qual ao mesmo tempo, era grato pela proteção de seu senhor. Sendo assim, o escravo precisava da escravidão para se tornar civilizado, e a liberdade iria deixar a solta, bestas-feras que nunca saberiam lidar com a nova situação. Além disso, achava que a emancipação criaria um antagonismo

entre escravos e senhores, já que vivam em perfeita harmonia a tanto tempo. Chalhoub informa que em seus discursos a favor da escravidão Alencar exclamava:

*Ides desunir aquilo que Deus criou para viver unido; ides separar as raças, as gerações, as famílias, por um abismo imenso, o que separa a liberdade da escravidão. Semeais o ódio, a inveja, a ingratidão, onde só devia reinar amor e a ternura*<sup>189</sup>.

Para Alencar, a escravidão iria manter os negros protegidos e sob a caridade de seus senhores pois, “libertar escravos através da intervenção do poder público, sem renovar portanto tais laços de dependência, era atirar hordas selvagens no seio de um povo culto”<sup>190</sup>.

Como Perdígão Malheiros, seu aliado político, Alencar via que a emancipação da escravidão não era produto da opinião pública. Assim, em seus discursos afirmava que a idéia de emancipação definitiva da escravidão vinha do próprio Imperador, ao contrário do que tentavam passar. Para ele e seus aliados, a opinião pública não tinha nenhuma influência sobre o assunto. Alencar concordava com a afirmativa de Perdígão Malheiros, que dizia que “*a proposta de emancipação se tratava do absolutismo mais desmedido já que o projeto trazia na origem o quero e não quero! Posso e mando!*”<sup>191</sup> por parte do monarca.

Analisando suas peças, “O demônio familiar”, escrita no ano de 1857 e “Mãe”, escrita em 1860, como testemunho histórico, se pode avaliar a opinião de Alencar em relação à escravidão e a emancipação do escravo.

Diante da análise sobre cada um desses autores, chamo a atenção, em especial, para Arthur Azevedo, o qual mostrou ousadia em levar ao palco o drama “O escravocrata”, peça na qual o autor também tenha exposto, talvez, a sua opinião sobre as relações inter-raciais, assunto que será estudado no próximo capítulo.

---

189 ALENCAR, José apud: CHALHOUB, Sidney. Machado de Assis historiador. São Paulo. Cia das Letras, 2003.p.197.

190 Idem.

191 Ibidem.p.202.



## CAPITULO TRÊS

### 3.1. A IDÉIA DA SUPERIORIDADE CAUCASIANA PRESENTE NAS PEÇAS TEATRAIS

Baseando-se na concepção sobre a suposta “democracia racial” existente no Brasil, alguns teatrólogos e literatos do Brasil oitocentista, não deixaram de explicitar tal contradição presente na sociedade carioca da época. Consciente ou não, algumas obras teatrais como também literárias, escritas no século XIX, estão impregnadas do pensamento de superioridade branca. O próprio discurso abolicionista muitas vezes põe o negro como um ser atrasado, desprovido de inteligência.

Gomes cita que: “*Tanto a tese abolicionista do discurso dominante quanto a sua antagonista, a escravocrata*”<sup>192</sup>, sustenta-se na superioridade caucasiana e cujo duplo discurso esclarece a mentalidade da raça dominante sobre aqueles que estão sendo subjugados.

A respeito da literatura da época, Felisberto da Fonseca, informa que:

*“Apenas na segunda metade do século XIX, a literatura ocupou-se com mais frequência dos escravos, criando personagens representando a raça explorada. Entretanto, ao falarem do negro, falavam mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando, sobre o negro, noções arraigadas reveladoras do racismo há séculos latente no pensamento ocidental, reforçado pela visão cientificista das raças humanas da segunda metade do século XIX”*<sup>193</sup>.

No teatro, no final da primeira metade do século XIX, Martins Pena, com as peças “Os dous ou o inglês maquinista” (1845) e “O diletante” (1846), iniciou o tema

---

192 GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ/EDUERJ. 1994.p.137.

193 FONSECA, Felisberto da. Matizes e (pré) conceitos da mulata nas obras: A escrava Isaura e o Cortiço. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina.2006.p.27.

escravidão. Na peça “O diletante”, o personagem, escravo pai João, de nação mina, estava pronto para servir seu amo, mesmo em idade avançada. Vemos aí que os “*orgulhosos indômitos e corajosos muçulmanos de língua árabe que eram escravos alfabetizados, inteligentes, capacitados e cheios de energia - que trabalhavam duro para comprar sua liberdade*”<sup>194</sup>, descritos assim por Karasch, na peça de Martins Pena, tratava-se de um negro dócil, conformado com o cativo e sua condição. Este, acompanhava gerações da família do personagem Ângelo, com total submissão, sendo considerado uma relíquia desta. Sobre os minas, informa Karasch que: “*Apesar destas qualidades positivas, nem sempre eram apreciados como escravos. Os donos tinham medo deles, em especial depois da revolta malê de 1835, em Salvador.*”<sup>195</sup> Pai João, na Peça de Pena, era totalmente o contrário.

A obra literária de Machado de Assis, “*iaíá Garcia*” trouxe também no “preto Raimundo” a figura da submissão e apatia, peculiaridade vista por alguns brancos da época, dos negros, principalmente dos que estavam sob o jugo do cativo. Machado relata detalhadamente a personalidade de Raimundo que mesmo apesar de ter sido herdado como espólio e logo após ter recebido a alforria, faz menção de rasgá-la em gratidão a seu senhor.

*Raimundo parecia feito expressamente para servir Luís Garcia. Era um preto de cinqüenta anos, estatura mediana, forte, apesar de seus largos dias, um tipo de africano, submisso e dedicado. Era escravo e feliz. Quando Luís Garcia o herdou de seu pai, — não avultou mais o espólio, — deu-lhe logo carta de liberdade. Raimundo, nove anos mais velho que o senhor, carregara-o ao colo, e amava-o como se fora seu filho. Vendo-se livre, pareceu-lhe que era um modo de expeli-lo de casa, e sentiu um impulso atrevido e generoso. Fez um gesto para dilacerar a carta de alforria, mas arrependeu-se a tempo. Luís Garcia viu só a generosidade, não o atrevimento; palpou o afeto do escravo, sentiu-lhe o coração todo. Entre um e outro houve um pacto que para sempre os uniu.*

---

194 KARASCH, Mary C.A *vida.....Op. Cit. p.64.*

195 Idem.

— *És livre, disse Luís Garcia; viverás comigo até quando quiseres* <sup>196</sup>.

Mostrar-se escravo feliz, era essa a idéia de cativo que muitos até então no Brasil acreditavam. Talvez a própria literatura tenha pregado tal ideologia, fazendo da escravidão, um lado romântico, dotado de grande beleza na história do Brasil, o chamado Racialismo Romântico.

Ainda se referindo ao preto Raimundo, Machado escreve:

*Raimundo foi dali em diante como um espírito externo de seu senhor; pensava por este e refletia-lhe o pensamento interior, em todas as suas ações, não menos silenciosas que pontuais. Luís Garcia não dava ordem nenhuma; tinha tudo à hora e no lugar competente. Raimundo, posto fosse o único servidor da casa, sobrava-lhe tempo, à tarde, para conversar com o antigo senhor, no jardinete, enquanto a noite vinha caindo. Ali falavam de seu pequeno mundo, das raras ocorrências domésticas, do tempo que devia fazer no dia seguinte, de uma ou outra circunstância exterior. Quando a noite caía de todo e a cidade abria os seus olhos de gás, recolhiam-se eles a casa, a passo lento, à ilharga um do outro.*

— *Raimundo hoje vai tocar, não é? dizia às vezes o preto.*

— *Quando quiseres, meu velho.*

*Raimundo acendia as velas, ia buscar a marimba, caminhava para o jardim, onde se sentava a tocar e a cantarolar baixinho umas vozes de África, memórias desmaiadas da tribo em que nascera. O canto do preto não era de saudade; nenhuma de suas cantilenas vinha afinada na clave pesarosa. Alegres eram, guerreiras, entusiastas, fragmentos épicos, resíduo do passado,*

---

196 ASSIS, Machado. *laíá Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional. Depto. Nacional do Livro, 1960. p.2.

*que ele não queria perder de todo, não porque lastimasse a sorte presente, mas por uma espécie de fidelidade ao que já foi. Por fim calava-se. O pensamento, em vez de volver ao berço africano, galgava a janela da sala em que Luís Garcia trabalhava e pousava sobre ele como um feitiço protetor. Quaisquer que fossem as diferenças civis e naturais entre os dous, as relações domésticas os tinham feito amigos*<sup>197</sup>.

O canto africano de Raimundo, a sua fidelidade, tudo isso era algo que para sociedade escravista, somente aos negros cabia possuir. Seus passos vagarosos e lerdos e a sua submissão, não deixavam dúvidas: tratava-se de um autêntico negro africano. Tal fato é confirmado por Gomes que informa: “*a mulata sensual e o negro assexuado e servil são provavelmente os estereótipos mais freqüentes na literatura brasileira oitocentista*”<sup>198</sup>. Esta característica, observada por Gomes é presente tanto no “preto Raimundo”, quanto no centenário “pai João”, os quais possuem o mesmo perfil de subserviência, do desprovimento de sexualidade e de viverem a “escravidão” feliz. Conseqüentemente, estes discursos trazem a tona uma visão ambígua de teatrólogos e literatos ditos abolicionistas, pois eles mesmos davam características de inferioridade ao negro. Desta forma, por mais que estivessem lutando contra a escravização do ser humano e contra o preconceito sofrido pelos negros, suas opiniões sobre este, tinham pouca diferença em relação aos escravocratas.

Baseando-se na leitura de algumas obras literárias, se pode presenciar discursos os quais se evidencia que:

*“os próprios ideólogos e advogados do movimento emancipador insistiam na reprodução de imagens estereotipadas, disseminando noções tão discriminatórias e hierárquicas do negro quanto a dos próprios escravocratas*”<sup>199</sup>.

---

197 Idem.

198 GOMES, Heloísa Toller. *As marcas*.....Op. Cit.p.142.

199 Idem.

Na realidade, não podemos acusá-los de serem racistas, pois essas eram idéias e pontos de vista da sociedade da qual eles faziam parte. Neste aspecto, analisando a peça teatral “Mãe”, escrita por José de Alencar, esta apresenta a mulata Joana como exemplar autêntico da raça. Na peça, a escrava Joana é mentirosa pois se diz escrava de Jorge, seu filho; promíscua por ter um filho sem pai; e dissimulada, por conseguir enganar até o momento o próprio filho e a todos próximos a eles. No final, ao saber que seu segredo fora revelado, Joana se envenena e nega ser mãe de Jorge mesmo este insistindo para que diga a verdade. A atitude de Joana, é tida como uma atitude natural, característica de todo negro pois, somente um ser ignorante prefere a morte do que falar a verdade. Na peça, José de Alencar atenta para o fato de que o negro é uma besta fera, teimoso e indomável e somente a escravidão poderia lhe trazer um pouco de civilidade, opinião a qual o autor sempre fez questão de expor.

Em “O demônio familiar”, peça de autoria de José de Alencar, o personagem Eduardo, dono de Pedro, escravo doméstico, se dirigindo a este chama-lhe a atenção sobre as suas travessuras dizendo que na sua ignorância ou malícia, perturbara a paz doméstica<sup>200</sup>. Para Eduardo, Pedro era ignorante o suficiente para não saber discernir o mal que estava fazendo para com seus senhores ao pregar-lhes uma série de peças. No final da peça, Pedro fora punido com a liberdade, ou seja, deixara de viver junto do branco perdendo a oportunidade de se tornar um ser civilizado.

Tanto teatrólogos, quanto os literatos citados neste trabalho, deixavam claro em suas obras, características da sociedade escravista de suas épocas. Cada um não deixou de expor a forma de como o negro era visto e o quanto este estava atrasado em relação aos brancos. Sua malícia bruta e a sua falta de civilidade, o colocavam como um ser inferior e muitas vezes suas atitudes eram tidas como a do comportamento de uma criança. Neste aspecto, tanto a literatura quanto o teatro, por mais que estivessem comprometidos com o abolicionismo, mantinham uma clara idéia de superioridade racial, conscientemente ou não.

Para Sérgio Buarque de Holanda,

*“O exclusivismo racista, como se diria hoje, nunca chegou a ser aparente mente, o fator determinante das medidas que visavam*

---

200 ALENCAR. *O demônio familiar*. Cena XVII. Ato. IV....Op.Cit.p.134.

*reservar os brancos puros o exercício de determinados empregos. Muito mais decisivo do que semelhante exclusivismo teria sido o labéu tradicionalmente associado aos trabalhos vis a que obriga a escravidão e que não infamava apenas quem os praticava, mas igualmente seus descendentes”<sup>201</sup>.*

O autor passa uma idéia de relação entre brancos e negros sem nenhum tipo de conflito, idéia que fez parte por longos anos da literatura brasileira, mas a verdade é que partindo do ponto de vista escravista, dentro do consenso característico da época, tanto a relações inter-raciais quanto a miscigenação, não passavam despercebidos da sociedade escravista do Brasil do século XIX, de forma que o ponto de vista racial fez a diferença.

Concernente a escravidão, o teatro como testemunho histórico, também trouxe aos palcos tal realidade vivida pela sociedade do país. Autores, intelectuais e políticos da época, “acompanharam com atenção as novas teorias desenvolvidas no exterior. Desta forma, como em outros setores do pensamento nacional, adotou-se uma série de noções sobre diferenças raciais absorvidas de culturas ditas “mais civilizadas”<sup>202</sup>, informa Fonseca.

Assim, a miscigenação e as relações inter-raciais, consideradas indesejáveis por alguns intelectuais brasileiros, ganhou destaque no teatro e na literatura, para o debate sobre a questão racial e a formação do povo brasileiro.

### **3.2. AS RELAÇÕES INTER-RACIAIS E A MISCIGENAÇÃO APRESENTADAS NA LITERATURA E NAS PEÇAS TEATRAIS DO SÉCULO XIX.**

No contexto oitocentista, os brancos, numa tentativa de resguardar a sua pureza de sangue, se sentiam no direito de não permitir que a interferência de não brancos

---

201 HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª.Ed. São Paulo.:Companhia das Letras, 1995. pp.55-56.

202 FONSECA, Felisberto da. *Matizes e (pré) conceitos da mulata...*Op. Cit. p.31.

“deturpassem” a sua raça. “*Na mentalidade do século XIX, foram se inserindo os argumentos racistas, que visavam de início, à manutenção da ordem escravocrata e depois a preservação de uma sociedade elitista em que o negro e seus descendentes permanecessem nas camadas mais baixas da pirâmide social*”<sup>203</sup> Considerando-se superiores, se viam no dever de controlar e proteger, principalmente o negro e seus descendentes, mas desde que estes se colocassem em seu lugar. Lugar este, adequado a sua índole caracterizada pela inferioridade: a escravidão. Por isso, a visão pragmática de alguns autores do século XIX, por mais que permeassem a abolição do cativo, estava pronta para evitar a contaminação racial.

No sistema escravista era o ventre quem determinava a condição de escravo e não a cor da pele. Na peça “Mãe”, de José de Alencar, a personagem Joana, mulata escrava, esconde até a morte a maternidade de Jorge, um estudante de medicina. Joana aproveita-se do fato de Jorge ter nascido mulato claro e para livrar o filho da escravidão e do preconceito, diz ser sua escrava. A peça retrata que Joana sabia que se Jorge fosse declarado seu filho legítimo, este correria o risco de ser jogado na escravidão. Caso isso não ocorresse, mesmo assim, sofreria o preconceito de ser filho de uma escrava e onde jamais poderia frequentar uma faculdade ou conseguir um bom casamento. Assim, na peça, o conveniente suicídio de Joana, faria com que jamais soubessem a verdadeira origem de Jorge.

Este fato é notado no diálogo entre os personagens Dr. Lima e Joana.

*Dr. Lima – Como vai teu filho? ...Já está um homem?*

*Joana – Meu senhor!...Eu lhe peço de joelhos....Não digas este nome!*<sup>204</sup>

Mais adiante Joana expõe o porquê de seu temor:

---

203 Idem.p.33

204 ALENCAR, José de. *Mãe*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960. Cena III.p.310.

*Joana — Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal a sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse<sup>205</sup>.*

Na peça o escravocrata, na cena IV, a personagem Josefa em diálogo com seu irmão, Salazar faz um comentário sobre seu bisavô:

*Josefa - Nosso bisavô materno era pardo.*

*Salazar - Psit, mulher!...( Tapando-lhe a boca).*

*Josefa - Bem pardo! E foi escravo até a idade de cinco anos.*

*Salazar - Cala-te, diabo!*

*Josefa - Ninguém nos houve. Era mulato e escravo, mas a aliança com galegos purificou a raça, de sorte que tanto você como eu somos perfeitamente brancos...Temos cabelos lisos e corridos, beiços finos e testa larga.*

A peça mostra uma realidade da época: Muitas pessoas tinham verdadeiro pavor de serem descendentes de escravo, principalmente as que pertenciam a alta sociedade. Além disso, havia o preconceito, por isso, as relações inter-raciais no século XIX não eram bem vistas.

Para uma sociedade escravista, era um absurdo imaginar relações sexuais entre homens negros e mulheres brancas. Claro que se o negro fosse do sexo feminino, as coisas eram aceitas no sentido de que ao homem branco, era permitido possuir uma mulher negra, desde que não houvesse nenhum tipo de compromisso. Assim, era natural um homem branco, possuir uma amante negra, mas o contrário, era inaceitável.



A literatura também traz o ponto de vista da época. Nas obras, “O mulato” e “O cortiço”, ambas de Aluísio de Azevedo, a relação inter-racial deixa mais vítimas. Em “O mulato”, o filho de escrava, Raimundo é assassinado após se apaixonar e relacionar-se sexualmente com uma mulher branca e aonde o resultado de tal relacionamento não chegou vir ao mundo. Ainda neste contexto chamo a atenção para a obra “O cortiço” a qual tem como eixo principal, a história do português, João Romão e da mulata Bertoleza.

João Romão foi em toda a sua adolescência, empregado de um seu conterrâneo, até a idade adulta de 25 anos. Tendo ficado com a venda de seu ex-patrão, o qual retornara a Portugal, este economizava passando até mesmo privações.

*Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer, que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lha, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora e amigada com um português que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade<sup>206</sup>.*

Conhecera Bertoleza, uma vendedora de angú de dia, e a noite, vendia peixe frito. João Romão observara que a negra ganhava dinheiro pois, mantinha em dia seu jornal ao seu dono. Após a morte de seu amásio, João Romão mostrou grande interesse em auxiliar a negra e onde

---

206 AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. p.1. Site:Obras Literárias.  
www.colegiosaofrancisco.com.br.

*“fez-se até participante direto dos sofrimentos da vizinha, e com tamanho empenho a lamentou, que a boa mulher o escolheu para confidente das suas desventuras. Abriu-se com ele, contou-lhe a sua vida de amofinações e dificuldades”<sup>207</sup>.*

Na confiança, Bertoleza contou que tinha juntado dinheiro suficiente para alcançar sua liberdade pedindo-lhe que guardasse suas economias. Por fim, o português passou a tomar conta de tudo o que Bertoleza tinha e produzia.

*A quitandeira, quando precisava de dinheiro para qualquer coisa, dava um pulo até à venda e recebia-o das mãos do vendeiro, de "Seu João", como ela dizia. Seu João debitava metodicamente essas pequenas quantias num caderninho, em cuja capa de papel pardo lia-se, mal escrito e em letras cortadas de jornal: "Ativo e passivo de Bertoleza". E por tal forma foi o taverneiro ganhando confiança no espírito da mulher, que esta afinal nada mais resolvia só por si, e aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio. Por último, se alguém precisava tratar com ela qualquer negócio, nem mais se dava ao trabalho de procurá-la, ia logo direito a João Romão<sup>208</sup>.*

Em pouco tempo se estavam amasiados e João Romão tratou de se aproveitar das economias de Bertoleza, comprando com estas, um terreno onde construiu uma venda na frente e um dormitório atrás. A partir daí, os dois passaram a compartilhar a mesa, a cama e o mesmo espaço.

O português passou a prometer mundos e fundos para a companheira. Em seguida, informou-a de que agora estava livre da escravidão, lhe mostrando um papel com alguns escritos como prova. Tal ato levou a negra a lágrimas de felicidade e agradecimento.

---

207 Idem.

208 Ibidem.

*Contra todo o costume, abriu-se nesse dia uma garrafa de vinho do Porto, e os dois beberam-na em honra ao grande acontecimento. Entretanto, a tal carta de liberdade era obra do próprio João Romão, e nem mesmo o selo, que ele entendeu de pespegar-lhe em cima, para dar à burla maior formalidade, representava despesa porque o esperto aproveitara uma estampilha já servida. O senhor de Bertoleza não teve sequer conhecimento do fato; o que lhe constou, sim, foi que a sua escrava lhe havia fugido para a Bahia depois da morte do amigo<sup>209</sup>.*

João Romão tornou-se bem de vida, ajudado pela crioula. Além de explorar seus serviços domésticos, explorava também os sexuais. Assim vivia João Romão.

A obra traz uma série de situações mas, o interessante para esse estudo foi o fato de que para João Romão, a preta Bertoleza não passava de um instrumento de prazer e de obtenção de lucro. Aluizio de Azevedo não esconde o fato de que uma relação entre uma negra e um homem branco só poderia ser desta forma. Talvez esse ponto de vista não era somente do escritor mas, de toda a sociedade da época.

No final da história, João Romão se vendo atrapalhado pela presença de Bertoleza, pois pretendia arranjar casamento com uma moça de família rica, consegue uma forma de fazer com que a preta suma de sua vida para sempre.

*Um homem alto, com ar de estróina, adiantou-se e entregou-lhe uma folha de papel.*

*João Romão, um pouco trêmulo, abriu-a defronte dos olhos e leu-a demoradamente. Um silêncio formou-se em torno dele; os caixeiros pararam em meio do serviço, intimidados por aquela cena em que entrava a polícia.*

*— Está aqui com efeito... Disse afinal o negociante. Pensei que fosse livre...*

*— É minha escrava, afirmou o outro. Quer entregar-ma?*

— *Mas imediatamente.*

— *Onde está ela?*

— *Deve estar lá dentro. Tenha a bondade de entrar...*

*O sujeito fez sinal aos dois urbanos, que o acompanharam logo, e encaminharam-se todos para o interior da casa. Botelho, à frente deles, ensinava-lhes o caminho. João Romão ia atrás, pálido, com as mãos cruzadas nas costas. Atravessaram o armazém, depois um pequeno corredor que dava para um pátio calçado, chegaram finalmente à cozinha. Bertoleza, que havia já feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras, no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro. Reconheceu logo o filho mais velho do seu primitivo senhor, e um calafrio percorreu-lhe o corpo. Num relance de grande perigo compreendeu a situação; adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativo. Seu primeiro impulso foi de fugir. Mal, porém, circunvagou os olhos em torno de si, procurando escapula, o senhor adiantou-se dela e segurou-lhe o ombro.*

— *É esta! Disse aos soldados que, com um gesto, intimaram a desgraçada a seguí-los. - Prendam-na! É escrava minha!*

*A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar. Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois embarcou para frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. João Romão fugira até ao*

*canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca! Trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito. Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas<sup>210</sup>.*

João Romão aproveitou-se não somente do dinheiro da escrava, mas também, do trabalho e do sexo, mesmo tendo a consciência que Bertoleza era sua companheira, em nenhum momento a via como tal mas sim, como um objeto de trabalho e de prazer. Em nenhum momento a escrava contestou sua condição, talvez por inocência ou por ignorância, algo característico do negro, no ponto de vista de alguns brancos na época. O resultado foi o final trágico de Bertoleza, o qual chama a atenção para uma outra questão: a tendência ao suicídio. Bertoleza preferiu a morte ao cativo.

Karasch informa que *“uma vez que as conseqüências da fuga fracassada eram tão terríveis, a tentativa seguinte de escapar da escravidão era o suicídio<sup>211</sup>”*.

Neste aspecto, o ponto de vista crucial do autor é o de que a esta (escrava) não poderia ter um final feliz, pois mesmo sendo explorada e enganada, havia se relacionado com um homem branco, e a literatura da época punia tal relação com a morte. Aluizio de Azevedo não poderia ser diferente.

A peça “O escravocrata” , de Artur Azevedo e Urbano Duarte fora censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro, no ano de 1884, pois aborda uma relação extra-conjugal entre uma mulher branca e um escravo mulato. Na peça, a personagem Gabriela, esposa de Salazar, subverteu a ordem natural das coisas e por isso seu final é a loucura. No diálogo dos personagens aparecem comentários sobre o desequilíbrio de Gabriela onde sua cunhada Josefa comenta: *“...Já a mãe não se falava bem dela, e a irmã...(...) Mas não um escravo, um negro!”<sup>212</sup>* O fato da personagem ter tido um contato íntimo com um negro era um caso grave, praticado somente por um desequilibrada, principalmente por esse negro ser um escravo. No final da peça, a mulher branca acaba internada em uma casa de alienados, e o escravo se suicida

---

210 Ibidem.p.8.

211 KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos* .....Op.Cit.p.415.

212 AZEVEDO, Artur. *O escravocrata*. Cena II. 1º Ato. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br). Acesso em 29/06/2007. As 11:50h.

juntamente com o fruto do enlace dos dois. O final da obra levanta uma nova questão sobre a relação inter-racial: quando esta resulta no nascimento de uma criança.

Para a autora, Heloísa Toller Gomes, o discurso da literatura brasileira da época:

*“desnuda a força dos tabus raciais inibindo a fertilidade dos casais mestiços em suas tramas. (...)Na tematização de relações sexuais entre brancos e descendentes de negros, estas relações mostram-se infecundas. Quando a opção é um final feliz, a narrativa interrompe-se recatadamente antes que a união sexual seja tematizada. A questão da prole, portanto, não é sequer mencionada. Por outro lado, quando não há esterilidade há tragédia, por morte de um dos membros do casal ou do filho gerado<sup>213</sup>”.*

Neste contexto, para Gomes, a literatura da época mostra que o negro deveria se por em seu lugar, mesmo se tratando de um discurso onde se discutia o cativo.

Tanto no teatro quanto na literatura da época, o negro e o branco aparecem convivendo como personagens pacíficos, em perfeita harmonia onde um completa o outro. Citando Bernardo Guimarães, a autora resume tal ponto de vista:

*“Ao par de uma branca, de longos cabelos castanhos ou louros, sapateava a crioula de trunfa encarapinhada; junto de uma megera desgrenhada e titubeante, linda mulata de olhos úmidos e lascivos se bamboleava airoso, enfunando as amplas saias de seu vestido branco ou cor-de-rosa. Entre muitas papudas, feias e desenxabidas, viam-se algumas bonitas e roliças caboclas, cor de rola, de cabelo negro e corrido, de olhos brilhantes como carbúnculos”<sup>214</sup>.*

213 GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da .....pp.144-145.*

214 GUIMARAES, Bernardo. Apud: GOMES, Heloisa Toller. *As marcas da .....p.143.*

Mas, complementa que: *“mesmo nessa literatura 'festiva' as relações inter-raciais sempre se exercem limitadas por severas restrições”*<sup>215</sup>.

Tanto nas sociedades europeias, quanto nas sociedades norte-americanas, do século XIX, os pensamentos racistas sempre estiveram presentes. No Brasil, tal fato não fora diferente, pois o teatro e a literatura do século XIX, mostravam um racismo pujante.

Costa, em citação, informa que Nina Rodrigues, médico legista, psiquiatra, professor e antropólogo, que viveu no século XIX e no início do século XX,

*“negava a mistura de raças por considerar que cada uma das raças estava em um grau de desenvolvimento e evolução, que conferia uma capacidade intelectual distinta a cada uma delas. Seria impossível civilizar raças inferiores como a dos negros, porque isso significaria queimar etapas de evolução. Além disso, no cruzamento de raças poderia manifestar-se o atavismo, isto é, a manifestação, no indivíduo, da herança do estágio mental de apenas uma das raças envolvidas, normalmente a inferior”*<sup>216</sup>.

Desta forma, para alguns intelectuais e escritores da época, *“uma nação de mestiços não poderia ser estável porque os mestiços são uma anarquia no sangue, nas idéias, nos sentimentos, abrigando dentro de si tendências contrárias que estão em luta constante e, com tendência, nesta luta, de que as características da raça inferior e primitiva vençam”*<sup>217</sup>.

O pensamento científico do século XIX relacionado às etnias, dava base para que idéias raciais fossem vistas como verdades absolutas. O darwinismo social, que se transformou a partir de 1880 em um movimento científico e social denominado eugenia,

---

215 Idem.p.144.

216 COSTA, Rosely Gomes. *Mestiçagem, racialização e gêneros*. Sociologias, Porto Alegre, ano11, nº21, jan./jun.2009, pp.94-95.

217 Ibidem.

<sup>218</sup>era tido no mundo científico como a forma mais correta de explicar o atraso econômico e cultural de determinados países.

*“Como ciência, a eugenia supunha uma nova compreensão das leis de hereditariedade humana, cuja aplicação visava à produção de nascimentos desejáveis e controlados; enquanto movimento social preocupava-se em promover o casamento entre determinados grupos e desencorajar certas uniões consideradas nocivas à sociedade.”* <sup>219</sup>

Francis Galton, considerado o pai da eugenia, dedicou parte de sua vida ao estudo sobre o aperfeiçoamento das raças. Pietra Diwan, em sua obra “Raça Pura”, descreve a construção do pensamento da eugenia no mundo e mostra como era formada a ideologia da raça (caucasiano), elaborada por Galton em sua obra: “ *Hereditary Genius*”, publicada em 1869.

*“Neste livro, [Galton] desenvolverá a teoria eugênica e o estudo da distribuição do talento nas populações. Hereditary Genius se tornará a obra mais conhecida e difundida entre as obras de Galton. A idéia fundamental é que o talento é hereditário e não resultado do meio ambiente ”*<sup>220</sup>.

Em 1883, Galton publicou mais um livro: *Inquires into Human Faculty and its Development*, que “reúne uma série de análises sociológicas e material antropológico recolhido pelo autor e expõe claramente a eugenia, termo usado por ele pela primeira vez.”<sup>221</sup>. Segundo Diwan, nesta obra, Galton “*funda também a pesquisa antropométrica*

---

218 Sf. O estudo das condições mais propicia á reprodução e melhoria da raça humana. Eugênico. FERREIRA, Aurélio de Holanda. Dicionário Aurélio do século XXI.

219 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil-1870-1930*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993. p.60.

220 DIWAN, Pietra. *Raça Pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo*. São Paulo: Ed.Contexto,2007. p.40.

221 Idem. p.41.



*e cria diversos instrumentos de medição do físico humano, tais como o método de análise de digitais, e inicia os estudos para os testes de inteligência, conhecidos atualmente como testes de QI.*"<sup>222</sup>. A partir dos estudos de Galton e partindo do darwinismo social, o mundo dará voz a elementos racistas baseada nas idéias eugenistas, que se espalharam pelos cinco continentes.

No Brasil, tanto no teatro quanto na literatura do século XIX, existem obras impregnadas de idéias eugenistas, mesmo sendo o movimento organizado somente no século XX. Desde idos tempos, a miscigenação, era vista por grande parte da sociedade brasileira, principalmente do meio intelectual, como a causa principal do atraso cultural do país. A figura débil, obediente, sensual, e ao mesmo tempo assexuada dos negros, lhe dava um caráter impossível de relacionar-se com um branco. Se fosse do sexo feminino, este só poderia ser débil, desta forma, "*o resultado de um casamento híbrido era sempre degenerado ou mais fraco. Pior ainda, carregava os defeitos e não as qualidades de seus ancestrais*",<sup>223</sup> afirmava a teoria subvertida de Darwin. O nascimento de uma criança, resultado de tal relação, na seria um bem para a nação e nem mesmo uma evolução da sociedade. Assim, do ponto de vista científico, o progresso estaria restrito as sociedades que estivessem livres da miscigenação.

O movimento eugenista e as teorias de degeneração da raça, já faziam sucesso entre os intelectuais, médicos e cientistas brasileiros, desde o século XIX. Muitos tinham teorias, que justificavam a impossibilidade "*do progresso no Brasil (...)devido a promiscuidade racial de seus povos*"<sup>224</sup>. Essas idéias eram baseadas nos estudos de inúmeros viajantes europeus da época como Gustave Le Bon, Gobineau e Louis Agassiz. Tais idéias fincaram profundas raízes entre alguns intelectuais brasileiros.

Muitos autores brasileiros do século XIX, de forma talvez indireta, procuraram mostrar através de suas obras, que a liberdade racial iria encher o Brasil de mestiços, levando o país à promiscuidade. Estes mesmo antes da organização do movimento eugenista no Brasil, viam na miscigenação, um mal que levaria o país em direção a degeneração da raça pura.

---

222 Ibidem. p.42.

223 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: ...Op. Cit. p.61.*

224 DIWAN, Pietra. *Raça Pura....Op. Cit.p.88*

O crítico literário, Sílvio Romero, em 1881, se referia sobre o assunto da seguinte forma: “*Dai saiu o Império do Brasil, país de senhores, de grandes magnatas; mas terra sem povo, no alto sentido da palavra.*”<sup>225</sup> Segundo Costa:

“Silvio Romero considerava que da fusão e integração das raças e culturas surgiria o mulato, tipo caracteristicamente nacional. Mas o predomínio racial e cultural seria da raça e da cultura branca, devido à extinção do tráfico negreiro, à dizimação dos índios, e à imigração branca/européia. Assim, a miscigenação serviria, antes de tudo, ao branqueamento da população e ao predomínio do branco no tipo caracteristicamente nacional”<sup>226</sup>.

Ainda a respeito da interracialidade, Nina Rodrigues afirmava que “*a mistura de brancos e negros,(...) geraria pessoas sem uma identidade própria, incapazes de se adaptarem a qualquer um dos modos de vida dos progenitores, verdadeiros párias sociais*”<sup>227</sup>. Para ele, segundo Costa:

“povos de mesma origem racial, mas afastados, poderiam, através do cruzamento, gerar um tipo mental superior. Já o cruzamento de raças de homens muito diferentes poderia gerar um tipo sem valor, que não serviria para o modo de vida nem da raça superior, nem da inferior. A mistura de brancos e negros, portanto, geraria pessoas sem uma identidade própria, incapazes de se adaptarem a qualquer um dos modos de vida dos progenitores, verdadeiros párias sociais”<sup>228</sup>.

Também Euclides da Cunha, em “Os sertões” expôs a etnologia brasileira como um verdadeiro problema, mesmo após a abolição e a proclamação da República:

---

225 ROMERO, Sílvio. *Introdução à história da literatura brasileira Rio de Janeiro*. Revista Brasileira, 1881, p. 291.

226 COSTA, Rosely Gomes. *Mestiçagem, ... Op. , Cit.* p.95.

227 Idem.p.105.

228 Ibidem.

*“Adstrita às influências que mutuam, em graus variáveis, três elementos étnicos, a gênese das raças mestiças no Brasil é um problema que por muito tempo ainda desafiará o esforços dos melhores espíritos.”*<sup>229</sup>

Assim, esta elite buscou elementos para construir, no fim da escravidão, a formação de um país e definir como seria o povo.

Como já fora dito antes, o teatro juntamente com a literatura, do século XIX foram também veículos de propaganda contra a interracialidade, tão presente entre o povo brasileiro. Havia críticos que de forma aberta, clamavam para o “branqueamento” do povo brasileiro e protestavam contra a mistura das raças.

Algumas obras de gênero teatral e literário, servem como testemunho de que as idéias eugenistas encontraram um terreno fértil no Brasil no final do século XIX, no meio intelectual. Estas, ao abordarem as relações inter-raciais, deram sempre um final trágico a uma das partes e principalmente, ao resultado da relação “depravada”. Tal realidade é encontrada na peça “O escravocrata” (1884), de Artur Azevedo e, na obra literária, “O mulato”, de Aluizio Azevedo, escrita em 1881.

No teatro, o autor descreve a personagem Gabriela, a qual havia se relacionado com um escravo mulato, como “mulher neurótica e de imaginação desregrada”<sup>230</sup>. O resultado da infidelidade de Gabriela com o escravo Lourenço é Gustavo, um jovem de vinte tantos anos de idade. Gustavo é considerado como filho legítimo pelo negociante de escravos, Salazar. Juntamente Lourenço e Gabriela, são tidos pelo autor como dissimulados, pois haviam enganado Salazar<sup>231</sup>. O personagem Gustavo é caracterizado como um jogador compulsivo, e devido a dívidas de jogo, enganava o “pai” a ponto de tentar furtá-lo<sup>232</sup>.

---

229 CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2002. p. 50

230 AZEVEDO, Artur. *O escravocrata...* Op. Cit. Pródromo.

231 Idem.

232 Ibidem. Cena VII.

Analisando este primeiro momento, apesar do discurso que mostrava a crueldade e a ilegalidade da escravidão, a peça, além da traição, traz também um discurso que descreve a figura estereotipada do negro e de seus descendentes, vista pela sociedade da época. Desta forma, o jovem Gustavo, é o retrato típico do resultado de uma relação inter-racial, pois possui o vício do jogo; é dissimulado, pois falsificou a assinatura do “pai”; é ladrão, pois rouba-lhe o dinheiro; e por último, tem tendência suicida, pois já havia tentado cometê-lo uma vez. Essas eram suas qualidades, as quais serão reforçadas no momento em que o personagem pratica o suicídio, caracterizando assim a teoria da existência de desequilíbrio, algo comum presente nas raças miscigenadas.

A disseminação da idéia de que o mestiço era uma raça degenerada fora bastante comum entre o meio científico e intelectual brasileiro até a primeira metade do século XX. Diwan informa que:

*“os médicos da Faculdade de Medicina de Salvador, em especial o grupo conhecido como Escola Nina Rodrigues, acreditavam que a mistura de raças proporcionava a loucura, a criminalidade e a doença.”<sup>233</sup>*

Desta forma, para o autor, o personagem Gustavo, não fugia do padrão determinado pelos eugenistas da época.

Concernente ao desequilíbrio, Gabriela, no final da peça, é internada em uma casa de alienados, pois era a loucura ou o desequilíbrio, uma particularidade da mulher que se relacionava de forma carnal com um homem negro. Gomes afirma que:

*“A posse da mulher pelo branco metaforiza o quadro de conquista e o reassentamento da ordem patriarcal. A direção oposta significaria subverter essa mesma ordem, e o discurso literário tende assim, bloquear ficionalmente o desrespeito a grave norma social.”<sup>234</sup>*

---

233 DIWAN, Pietra. *Raça Pura* ...Op. Cit.91.

234 GOMES, Heloísa Toller. *As marcas*.....Op. Cit.p.144.

Para a sociedade escravista, a mulher branca que se relacionasse com um homem negro, só poderia ser portadora de algum tipo de desequilíbrio ou de doença mental.

A tragédia se completa quando o escravo Lourenço, pratica o suicídio, se enforcando em uma árvore, juntamente com Gustavo que aparentemente também praticara tal ato.

A peça de Artur Azevedo leva aos palcos argumentos parecidos com as idéias eugenistas da época. Assim, dando nuança a miscigenação, o autor chama a atenção para o resultado que esta pode causar dentro da sociedade brasileira. O autor parece concordar com a necessidade de existir uma raça pura, dotada de perfectibilidade, pois de outra forma, só haveria a degeneração da nação.

Aluizio Azevedo segue o mesmo caminho de seu irmão. No romance “O mulato”, mais uma vez a eugenia se faz presente. O protagonista principal do romance, Raimundo, enamora-se por sua prima, Ana Rosa, filha de Manuel. Raimundo ao pedir a mão da moça ao seu tio, este lhe nega o pedido, primeiramente não dando motivos. Mas a insistência de Raimundo em saber o porquê de negar a mão da moça, já que Manuel lhe era só elogios, este com relutância revela a Raimundo o verdadeiro motivo por lhe ter negado a mão da filha:

*Manuel - Recusei-lhe a mão de minha filha, porque o senhor é... filho de uma escrava.*

*Raimundo - Eu?!*

*Manuel - O senhor é um homem de cor!... Infelizmente esta é a verdade. Já vê o amigo que não é por mim que lhe recusei Ana Rosa, mas e por tudo! A família de minha mulher sempre foi muito escrupulosa a esse respeito, e como ela é toda a sociedade do Maranhão! Concordo que seja uma asneira; concordo que seja um prejuízo tolo! O senhor, porém não imagina o que é por cá a prevenção contra os mulatos!... Nunca me perdoariam tal casamento; além do que, para realizá-lo, teria que quebrar a promessa que fiz a minha sogra, de não dar a neta senão a um branco de lei, português ou descendente*

*direto de portugueses! O senhor é um moço muito digno, muito merecedor de consideração, mas foi forro a pia, e aqui ninguém o ignora.*

*Raimundo - Eu nasci escravo?!...*

*Manuel - Sim, pesa-me dizê-lo e não o faria se a isso não fosse constrangido, mas o senhor é filho de uma escrava e nasceu também cativo.<sup>235</sup>*

Neste primeiro momento, notadamente é explícito o racismo, algo que até então não era novidade na época. O casamento de uma mulher branca com um homem que descende de escravos era algo inconcebível. O caso de Raimundo era pior, além de ser filho de uma escrava, também era escravo, recebendo sua liberdade no momento de seu batizado. Desta forma, Manuel jamais daria a mão de sua filha para alguém nestas condições, mesmo se tratando de alguém com o título de doutor, como era o caso de Raimundo.

A eugenia aparece novamente, no momento em que Ana Rosa engravida de Raimundo. Este é o primeiro a sofrer a punição limite por ter se envolvido com uma mulher branca: a morte. O diálogo do Cônego com Dantas, é a setença dada pelo ato de Raimundo.

*Cônego - Bem! Pois lembro-lhe somente que um homem de cor, um mulato nascido escravo desvirtuou a mulher que vai ser sua esposa, e isto, fique sabendo representa para você, muito maior afronta que um adultério! Assiste-lhe, por conseguinte, todo o direito de vingar a sua honra ultrajada; direito este que se converte em obrigação perante a consciência e perante a sociedade! Imagine-se casado com Ana Rosa e o outro no gozo perfeito da vida; a criança, já se sabe, parecida com o pai... Pois bem! Lá chega um belo dia em que o meu amigo, acompanhando sua família, topa na rua, ou dentro de qualquer*

*casa, com o cabra! . Que papel fará você, seu Dias? Com que cara fica? O que não dirão todos? E vamos lá, com razão, com toda a razão! E a criança? A criança, se continuar a viver, o que não julgará do basbaque que a educou? Sim, porque, convença-se de uma coisa! Com a existência de Raimundo, o filho deste virá fatalmente, a saber, de quem descendeu! Não faltará quem lhe declare!* <sup>236</sup>

O segundo é a criança que estava ainda no ventre, pois Ana Rosa sofre um aborto. Assim, fazendo uma análise da obra, encontra-se mais uma vez a questão de que o nascimento de uma criança, resultado de um relacionamento inter-racial, não poderia sobreviver, juntamente com uma das partes genitoras, de preferência, o elemento de cor.

Fazendo uma comparação com a peça “O escravocrata”, a obra de Aluísio Azevedo seguiu os mesmo caminhos, pois mostra a tragédia como o grande final de tal tipo de relacionamento e que a mulher que se envolve com um homem negro não possui um equilíbrio emocional confiável.

Num aspecto geral, tanto a literatura quanto o teatro no Brasil tentaram mostrar a público a não existência de conflitos entre negros e brancos na sociedade brasileira. Mas na realidade, esta “paz” estava pautada em limitações às quais de forma sutil, chegavam a opinião pública. O pensamento ambíguo de alguns autores, trazia quase sempre a imagem do negro e seus descendentes de forma estereotipada. Foram eles que moldaram os estereótipos tanto da escravidão quanto dos escravos e seus descendentes. Em citação Gomes informa que:

*Na verdade, poucos escritores no século XIX foram capazes de ir além da ideologia racial da época e de transcender os interesses de classe, os quais, conforme se sabe, moldaram a forma como se extirpou a escravidão (...) e a conseqüente inserção do antigo escravo na nova ordem. No entanto, bem mais do que a intencionalidade autoral, importa no valor*

*expositivo dessa massa discursiva, o qual é imenso, pois desvenda todo o imaginário coletivo diante das diferenças, reais ou imaginadas, entre os homens*<sup>237</sup>.

Assim, tanto a escravidão quanto a miscigenação, foram vistos como um atraso para o país, e assim, os problemas sociais, o progresso tardio, a criminalidade e mais uma série de mazelas existentes nos países onde houve a entrada de grande contingente de escravos africanos, possuíam um agente comum: a mistura das raças.

---

237 GOMES, Heloísa Toller. *As marcas* ..... Op.Cit.p.142-143



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da escravidão e das relações inter-raciais no Brasil, está ligada ao escravismo colonial, que durou quase quatrocentos anos. O escravo foi integrado à economia, a sociedade e à cultura, formando assim, o povo brasileiro. Mesmo nos períodos imperiais, o escravismo continuou a fazer parte do dia-a-dia da cidade tendo chegado ao seu ápice e ao mesmo tempo ao seu declínio no Segundo Império.

Não havia no Brasil sequer uma área de produção que não necessitasse da presença do braço escravo em maior ou menor grau. Para alguns, era a escravidão que unificava o país como um todo. Permeando nesse ponto de vista, este trabalho teve pretensão de mostrar o quanto o teatro foi importante para a sociedade brasileira, principalmente no sentido de mostrar seus aspectos e, em especial, a sociedade carioca oitocentista. Apesar de se tratar de um entretenimento das classes mais abastadas da cidade, o teatro era uma realidade presente no cotidiano de todo o âmbito da sociedade carioca. Mesmo entre as famílias menos abastadas, o teatro se fazia presente, nas festas populares e nas procissões.

Enquanto a Europa, vivia a Revolução Industrial e os operários já lutavam por melhores condições e pela redução da jornada de trabalho, aqui no Brasil Imperial, se vivia primeiramente a crítica, e a partir da década de 1880, a luta pela emancipação da escravidão. Era ainda nesse período que a lavoura cafeeira estava em expansão, enquanto na Europa, os salários miseráveis pagos aos operários eram um dos principais motivos de protestos e greves. Enquanto no Brasil, estava o teatro se tornando um parceiro de peso ao movimento abolicionista que florescia.

Em 1850, ocorreu a proibição do tráfico de escravos, e o teatro não deixou passar despercebido o contrabando de escravos africanos, tão freqüente no Rio de Janeiro, desembarcados nas praias distantes dos grandes centros. Fora também o teatro colaborador da formação de uma consciência abolicionista das pequenas classes médias da época e, no sentido de poder mostrar a influência do teatro na sociedade carioca.

Tentando esclarecer as idéias e trazer a tona uma uma visão verossímil dos assuntos abordados pelas peças teatrais escritas no século XIX, este estudo fez uma análise de algumas peças escritas por diferentes autores em diferentes períodos da

época, permitindo assim, a possibilidade de compreender como a sociedade enxergava a escravidão, tanto nas vésperas da proibição do tráfico quanto após o surgimento do movimento abolicionista. Concernente a esse assunto, este estudo também analisou o ponto de vista de cada autor, conforme o período em que viveram.

Muitos desses autores, literatos ou teatrólogos, estavam preocupados com a formação da nação emergente, por isso, de forma tímida mas com bastante significado, as teorias racistas oriundas da Europa, começaram a fazer parte das discursões e do ponto de vista de grande parte da aristocracia e intelectuais da época. Numa heterogeneidade de pontos de vista e opiniões, a miscigenação racial no país era vista por alguns como um bem e para outros, como um mal terrível para o país que se formava. Assim, para muitos, seria o sangue branco o grande purificador do sangue negro, o qual mais tarde, seria eliminado totalmente. Desta forma, a abordagem desse estudo traz a filosofia científica que dominou grande parte da Europa e dos Estados Unidos: a eugenia. Neste aspecto, muitos autores, tanto teatrólogos quanto literatos, usando como pano de fundo as suas obras, trouxeram à público tal filosofia.

Este estudo teve também o objetivo de mostrar que, no plano da cultura da época, existia a idéia de que os brancos eram superiores aos mestiços e aos negros, os quais não estavam prontos para a civilização e que por serem inferiores estavam destinados à barbárie. Assim, este estudo trouxe o ponto de vista destes autores em relação a questão racial e onde a eugenia aparece em um discurso dúbio. Partindo desse principio, observa-se que a idéia de superioridade caucasiana, foi construída e inculcada na personalidade, no comportamento e no discurso de muitos autores, abolicionistas ou não. Neste contexto, o estudo tentou mostrar a importância da representação sociocultural da cor da pele pelos brasileiros, indicando a imensa significação das relações inter-raciais.

Mesmo mostrando uma lógica contraditória, alguns dos autores do século XIX, deixaram em suas obras o ponto de vista seu e de grande parte da sociedade da época. O paradoxo entre o racismo esteve sempre presente nas discussões no final do século XIX e no início do século XX, quando o movimento eugenista tomou corpo aqui no Brasil. A visão de pureza de sangue vislumbrava para o futuro, um cidadão brasileiro, um sujeito branco, resultado de vários cruzamentos entre negros e brancos e seus filhos

mulatos, com brancos. Sendo assim, a sociedade brasileira estaria extirpando o sangue negro de suas veias, através da própria miscigenação.

Assuntos como a escravidão, tráfico e racismo, deixaram o teatro de lado, e tiveram maior ênfase através da literatura. Mas na verdade, tanto um quanto o outro, foram importantes para revelar o comportamento sócio-cultural da sociedade oitocentista, para que a sociedade de nossos dias compreenda que existiu um passado de tráfico, castigo físico, contrabando, racismo e segregação no Brasil. Por mais que muitos autores tentassem fazer compreender o passado, através de trabalhos significativos, se referindo a uma suposta democracia racial existente no país, a realidade não era bem assim.

A idéia de “democracia racial”, mesmo sendo apresentada com naturalidade por grande parte de nossos intelectuais e literatos através do romantismo, teve também o teatro como parceiro envolvido em tais idéias. Desta forma, este estudo visa fazer crer que, também o teatro do século XIX, pode ser considerado um instrumento, que trouxe para os dias de hoje, o testemunho histórico, não como uma verdade absoluta, mas como um formador de consciência crítica.

**BIBLIOGRAFIA**

**ABREU**, Marta. *Festas Religiosas No Rio de Janeiro: Perspectivas de Controle e Tolerância No Século XIX*. Rio de Janeiro. Revista de Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. Volume 7, nº 14, 1994 .

\_\_\_\_\_. *O império do divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, FAPESP, 1999.

**ABREU**, Maurício de. *A evolução do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006. 4ª edição.

**ALEGRANT**, Leila Mezan. *O feitor ausente: Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 1988.

**AUGUSTO**, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), 1950.

**AZEVEDO**, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro, Ed. Livraria Brasileira, 1969.

**ALENCASTRO**, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul (séculos XVI e XVII)*. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.

**ALENCAR**, José de. *O demônio familiar*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

\_\_\_\_\_. *Mãe*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

**ASSIS**, Machado. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional. Depto. Nacional do Livro, 1960.

**AZEVEDO**, Aluizio. *O mulato*. São Paulo. Klick editora, 1985.

**BOTELHO**, Ângela Vianna; **REIS**, Liana Maria . *Dicionário Histórico Brasil Colônia e Império*. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2006.

**BURMEISTER**, Carl H. C. *Viajem ao Brasil pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* Editora Itatiaia , SP, 1980.

**CAVALCANTI**, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.

**CARVALHO**, Delgado de. *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2ª.Ed., 1990.

**CARVALHO**, Marcus J.M. de. *Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo (Recife, 1822-1850)*. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2001.

**COARACY**, Vivaldo . *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1955.

**CONRAD**, Robert. *Os últimos dias da escravidão no Brasil, 1850-1888*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização brasileira, 1978.

**COSTA**, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan /jun.2009.

**CUNHA**, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2002.

**DEBRET**, Jean Baptiste. *Viajem pitoresca e histórica do Brasil*. São Paulo: MARTINS Ed. EDUSP, 1972. 2V.

**EBEL**, Ernst. *O Rio de Janeiro e seus arredores em 1824* ; tradução e notas de Joaquim de Sousa Leão Filho. São Paulo, Ed. Nacional, 1972.

**FAORO**, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

**FERNANDES**, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Dionysos, 1974.

**FERREIRA**, Aurélio . de Holanda. *Dicionário Aurélio século XXI*. Dicionário da língua portuguesa. 4ª edição revista e ampliada. FNDE/Ministério da Educação. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2000.

**FILHO**, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Ed.Topbooks, 2000.

**FLORENTINO**, Manolo . *Em costas negras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**FONSECA**, Felisberto da. Matizes e (pré) conceitos da mulata nas obras *A escrava Isaura* e *O cortiço*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

**FREYRE**, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução a história da sociedade patriarcal no Brasil - I*.Rio de Janeiro: Record, 2002.

**GOMES**, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ/EDUERJ. 1994.

**GOMES**, Flavio dos Santos. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

**GUINSBURG**, J; **FARIA**, João Roberto; **LIMA**, Mariângela A. de, (Orgs.).*Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

**HOLANDA**, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª.Ed. São Paulo.:Companhia das Letras, 1995.

**KARASCH**, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2000.

**LOBO**, Eulália Maria Lamayer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Mercados e Capitais, 1978.

**MACEDO**, Joaquim Manuel de. *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

**MENDONÇA**, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. Mendonça Machado e Cia, 1926.

**MARINHO**, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro, Ed.H. Garnier, 1904.

**MORAES**, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

**MARTINHO**, Lenira Menezes e **GORENSTEIN**, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Coleção Biblioteca Carioca, Volume 24, 1992.

**PENA**, Martins. *Os dous ou o Inglês maquinista. Obras completas*. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

**ROMERO**, Silvio. *Introdução à história da literatura brasileira*, Revista Brasileira. Rio de Janeiro, 1881.

**SCHWARCZ**, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil-1870-1930*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

**SILVA**, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de História cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**SOARES**, Carlos Eugenio Libano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo. Ed.da Unicamp, 2001.

**SOARES**, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – 7Letras, 2007.

**SOUSA**, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

**SOUZA**, Sílvia Cristina Martins de. *Cantando e encenando a escravidão e a Abolição: história, música e teatro no Império brasileiro (segunda metade do século XIX)*. 4º Encontro de Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 2009.

## **FONTES**

### **BIBLIOTECA NACIONAL**

Diário do Rio de Janeiro. 30/01/1845 - Biblioteca Nacional.

Diário do Rio de Janeiro. 28/01/1845 - Biblioteca Nacional.

**MACEDO**, Roberto. *História carioca: teatros I*. Rio de Janeiro: O Globo, 24 dezembro 1962 – Biblioteca Nacional.

### **ARQUIVO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**



,Pedido de Licença para funcionamento de estabelecimento de compra e venda de escravos - Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, códice. 6.1.31 e 32.

Posturas ( 1839-1840)- Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, códice 6.1.28.

## SITES DA INTERNET

ALMANAK LAEMMERT - *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. 1872, p. 374. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak).

ALMANAK LAEMMERT - *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* 1873. p.575. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak).

*ALMANAK LAEMMERT - Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* 1883. p. 462. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak)

**AZEVEDO**, Artur. *O Liberato*. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br).

\_\_\_\_\_ & **DUARTE**, Urbano. *O escravocrata*. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br)

**ABREU**, Plácido de. *Os Capoeiras*. Rio de Janeiro. Tip. Escola Seraphim Alves de Brito 1886.

Dicionário de capoeira. Site: [www.capoeiradobrasil.com.br/dicionário](http://www.capoeiradobrasil.com.br/dicionário) .

**PEREIRA**, Cristiana Schettini . *Lavar, Passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e Rio de Janeiro no final do século XIX*. Artigo publicado no site [www.scielo.com.br](http://www.scielo.com.br)

**PENA**, Martins. *O diletante* . [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br)

**SILVA**, Eduardo Marques da. *Do século do não ao da esperança: a lei e a ordem do diferente na cidade do Rio de Janeiro - século XIX para XX/ XXI*. Rio de Janeiro: Artigo publicado no site [www.educacao.publica.rj.gov.br/biblioteca/historia](http://www.educacao.publica.rj.gov.br/biblioteca/historia). CECIERJ.

História do teatro no Brasil. [www.baraoemfoco.com.br/barão/portal/cultura/teatro](http://www.baraoemfoco.com.br/barão/portal/cultura/teatro)

*Sobre o Theatro Gymnasio Dramático*. . [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Teatro Alcazar Lyrique* [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Teatro Atheneu Dramático*. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Theatro Polytheama Fluminense*. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

## APÊNDICE

**Tabela n.1**

**Distribuição absoluta e relativa a população residente em cortiços, segundo as freguesias urbanas do Rio de Janeiro – 1868.**

| Freguesias Urbanas | População da Freguesia | Moradores em cortiços | % da população dos cortiços | População total dos cortiços |
|--------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------------|------------------------------|
| Candelária         | 9.239                  | —                     | —                           | —                            |
| São José           | 20.220                 | 2.022                 | 10                          | 9                            |
| Santa Rita         | 23.810                 | 2.763                 | 12                          | 13                           |
| Sacramento         | 24.429                 | 693                   | 3                           | 3                            |
| Glória             | 18.624                 | 2.376                 | 13                          | 11                           |
| Santana            | 32.686                 | 6.458                 | 20                          | 29                           |
| Sto. Antônio       | 17.427                 | 3.558                 | 20                          | 16                           |
| Espírito Santo     | 10.796                 | 1.918                 | 18                          | 9                            |
| Engenho Velho      | 13.195                 | 769                   | 6                           | 4                            |
| Lagoa              | 11.304                 | 733                   | 6                           | 3                            |
| São Crsitovão      | 9.272                  | 639                   | 7                           | 3                            |
| Total              | 191.002                | 21.929                | 11                          | 100                          |

**Fonte:** LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Apud ABREU, Mauricio. Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006. 4ª edição. p.43.

**Tabela n. 2**

**Censo de 1849**

| Paróquias  | Brasileiros |      |       | Estrangeiros |      |       | Sexo  |       |       |
|--|-------------|------|-------|--------------|------|-------|-------|-------|-------|
|  | Masc.       | Fem. | Total | Masc.        | Fem. | Total | Masc. | Fem.  | Total |
| Pessoas livres na cidade do Rio de Janeiro em 1849 |             |      |       |              |      |       |       |       |       |
| Sacramento   | 7683        | 9510 | 17193 | 6453         | 1789 | 8242  | 14136 | 11299 | 25435 |
| São José   | 5595        | 4757 | 10352 | 3780         | 1280 | 5060  | 9375  | 6037  | 15412 |
| Candelária   | 2570        | 1818 | 4388  | 5005         | 556  | 5561  | 7575  | 2374  | 9979  |

|               |       |       |       |       |      |       |       |       |        |
|---------------|-------|-------|-------|-------|------|-------|-------|-------|--------|
| Santa Rita    | 5948  | 5447  | 11395 | 5555  | 1145 | 6700  | 11503 | 6592  | 18095  |
| Santa Anna    | 8929  | 9715  | 18644 | 3439  | 1107 | 4546  | 12368 | 10822 | 23190  |
| Engenho Velho | 3338  | 3825  | 7163  | 1984  | 611  | 2595  | 5322  | 4436  | 9758   |
| Glória        | 2612  | 3293  | 5905  | 1644  | 619  | 2263  | 4256  | 3912  | 8168   |
| Lagoa         | 2964  | 1995  | 4959  | 1076  | 277  | 1353  | 4040  | 2272  | 6312   |
| Total         | 39639 | 40360 | 79999 | 28936 | 7384 | 36320 | 68575 | 47744 | 116319 |

---

**Escravos na cidade do Rio de Janeiro em 1849**

|               |       |       |       |       |       |       |       |       |       |
|---------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Sacramento    | 2437  | 2709  | 5146  | 5566  | 3503  | 9069  | 8003  | 6212  | 14215 |
| São José      | 1707  | 1755  | 3462  | 4261  | 2634  | 6895  | 5968  | 4389  | 10357 |
| Candelária    | 1149  | 1089  | 2238  | 4772  | 1530  | 6302  | 5921  | 2619  | 8540  |
| Santa Rita    | 1716  | 1495  | 3211  | 6577  | 2516  | 9093  | 8293  | 4011  | 12304 |
| Santa Anna    | 2280  | 2653  | 4933  | 4632  | 3275  | 7907  | 6912  | 5928  | 12840 |
| Engenho Velho | 1749  | 1736  | 3485  | 4252  | 2022  | 6274  | 6001  | 3758  | 9759  |
| Glória        | 1239  | 1185  | 2424  | 2788  | 1567  | 4355  | 4027  | 2752  | 6779  |
| Lagoa         | 826   | 789   | 1615  | 1514  | 932   | 2446  | 2340  | 1721  | 4061  |
| Total         | 13103 | 13411 | 26514 | 34362 | 17979 | 52341 | 47465 | 31390 | 78855 |

---

Fontes: BURMEISTER, Hermann . Viagem ao *Brasil através das províncias do Rio de Janeiro e Minas*. Tradução de Manoel Salvaterra e Hubert Schoenfeldt. Série: Coleção Reconquista do Brasil. Vol. 23. p.325.

Nota: Parte da tabela referente ao censo de 1849.

**Tabela n. 3 - Ocupação dos escravos na cidade por sexo - 1801-1844**

| H   |      | M  |   | Ocupação dos escravos na cidade por sexo. |   | Total |     |
|-----|------|----|---|---|---|-------|-----|
| n°  | %    | n° | % | n°  | % | n°    | %   |
| 115 | 12,4 |    |   |   |   | 117   | 8,4 |
| 252 | 271  |    |   |   |   | 252   |     |

|       |      |      |
|-------|------|------|
| 48    | 5,2  | 18,2 |
| 76    | 82   | 55   |
|       |      | 4,0  |
| 18    | 1,9  | 76   |
| 192   | 20,5 | 5,5  |
| 136   | 14,6 | 43   |
|       |      | 3,1  |
| 13    | 1,4  | 238  |
| 69    | 7,4  | 17,2 |
| 108   | 11,6 | 240  |
| n°    | %    | 17,4 |
| <hr/> |      |      |
| 2     | 0,4  | 171  |
|       |      | 12,3 |
|       |      | 69   |
|       |      | 5,0  |
|       |      | 137  |
| 0     | -    | 9,7  |
| 7     | 16   |      |
| 0     | -    |      |
| 25    | 56   |      |
| 46    | 10,1 |      |

104 23,0

158 35,0

0 -

26 5,7

---

Marinheiros, barqueiros, remadores,  
pescadores, boleiros, carroceiros,  
carreiros e carregadores.

Carpinteiros, pedreiros, serventes, cabouqueiros, marceneiros, ferreiros, serralheiros,  
ourives, tanoeiros, correeiros e caiadores.

Padeiros, tripeiros, candeeiros, oleiros, fazedores de marcas, cortadores de carne.

Sapateiros, chapeleiros, alfaiates e barbeiros.

Vendedores, quitandeiros e recados.

Roça, serviço de chácara, pastores e moleiros.

Domestico ou serviço de casa.

Mais de uma ocupação.

Oficiais.

Aprendizes.

**Tabela n.4 Criados e jornaleiros das freguesias urbanas do Rio de Janeiro: 1872**

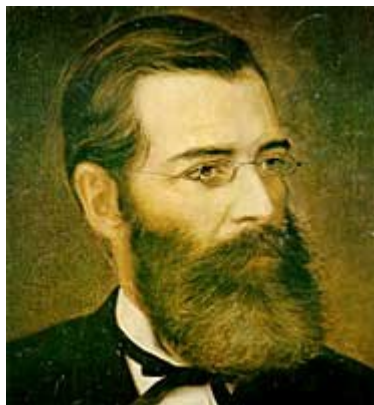
| Freguesias<br>Urbanas | Brasileiros |          | Estrangeiros |          | Escravos |          | Total |
|-----------------------|-------------|----------|--------------|----------|----------|----------|-------|
|                       | Homens      | Mulheres | Homens       | Mulheres | Homens   | Mulheres |       |
| Sacramento            | 698         | 110      | 2.023        | 230      | 802      | 114      | 3.997 |
| Santa Ana             | 1.678       | 68       | 3.061        | 138      | 936      | 140      | 6.021 |
| Santa Rita            | 392         | 6        | 1.444        | 90       | 828      | 136      | 2.896 |
| São José              | 254         | 34       | 1.010        | 54       | 204      | 31       | 1.587 |
| Espírito St°          | 189         | —        | 1.161        | 2        | 207      | —        | 1.559 |
| St° Antônio           | 320         | 188      | 681          | 43       | 374      | 185      | 1.791 |
| Candelária            | 24          | —        | 74           | —        | 156      | —        | 254   |

|               |       |  |     |        |  |     |       |  |     |        |
|---------------|-------|--|-----|--------|--|-----|-------|--|-----|--------|
| São Cristóvão | 175   |  | —   | 319    |  | —   | 145   |  | —   | 639    |
| Eng° Velho    | 423   |  | 38  | 996    |  | 37  | 121   |  | 35  | 1.650  |
| Glória        | 255   |  | 16  | 1.404  |  | 56  | 287   |  | 59  | 2.077  |
| Lagoa         | 113   |  | 6   | 517    |  | 4   | 143   |  | 9   | 792    |
| Total         | 4.521 |  | 466 | 12.690 |  | 654 | 4.023 |  | 709 | 23.243 |

Fonte: SOARES, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – Sete Letras, 2007. p.416.

## APÊNDICE

### BIOGRAFIAS



**José Martiniano de Alencar**



Nasceu em [Messejana](#), na época um município vizinho a [Fortaleza](#). A família transferiu-se para a capital do [Império do Brasil](#), [Rio de Janeiro](#), e José de Alencar, então com onze anos, foi matriculado no Colégio de Instrução Elementar. Em [1844](#), matriculou-se nos cursos preparatórios à [Faculdade de Direito de São Paulo](#), começando o curso de Direito em [1846](#). Fundou, na época, a revista *Ensaio Literários*, onde publicou o artigo *questões de estilo*. Formou-se em direito, em [1850](#), e, em [1854](#), estreou como folhetinista no *Correio Mercantil*. Em [1856](#) publica o primeiro romance, [Cinco Minutos](#), seguido de [A Viúvinha](#) em [1857](#). Mas é com [O Guarani](#), publicado em [1857](#), que alcançará notoriedade. Estes romances foram publicados todos em jornais e só depois em livros.

José de Alencar foi mais longe nos romances que completam a trilogia indigenista escrevendo [Iracema](#), em [1865](#) e o [Ubirajara](#), em [1874](#). O primeiro se trata de uma epopéia sobre a origem do [Ceará](#), que tem como personagem principal a índia *Iracema*, a "virgem dos lábios de mel" e "cabelos tão escuros como a asa da [graúna](#)". O segundo tem por personagem *Ubirajara*, valente guerreiro indígena que durante a história cresce em direção à maturidade.

Em [1859](#), tornou-se chefe da Secretaria do Ministério da Justiça, sendo depois consultor do mesmo. Em [1860](#) ingressou na política, como deputado estadual no Ceará, sempre militando pelo [Partido Conservador \(Brasil Império\)](#). Em [1868](#), tornou-se [ministro da Justiça](#), e, em [1869](#), candidatou-se ao senado do Império, onde o Imperador [D. Pedro II](#) não o tendo escolhido por achá-lo muito jovem.

Em [1872](#) se tornou pai de [Mário de Alencar](#), o qual, segundo uma história nunca totalmente confirmada, seria na verdade filho de [Machado de Assis](#), dando respaldo para o romance [Dom Casmurro](#). Em [1877](#) tornou-se [ministro da Justiça](#) e no mesmo ano, viajou para a [Europa](#) em busca de tratamento médico da tuberculose, porém não teve sucesso. Faleceu no Rio de Janeiro no mesmo ano, vitimado pela doença.

Jose de Alencar produziu também romances urbanos como: [Senhora](#), escrito em [1875](#); *Encarnação*, escrito em 1877, ano de sua morte e divulgado em 1893; regionalistas como: [O Gaúcho](#), escrito em [1870](#); [O Sertanejo](#), escrito em 1875; e históricos como: *A Guerra dos Mascates*, escrito em [1873](#). Além desses romances, José de Alencar escreveu peças teatrais que tinham como característica marcante o

[nacionalismo](#), tanto nos temas quanto nas inovações no uso da língua portuguesa. Em um momento de consolidação da [Independência](#), Alencar representou um dos mais sinceros esforços patrióticos em povoar o Brasil com conhecimento e cultura próprios, em construir novos caminhos para a literatura no país.

Fonte:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jose\\_de\\_Alencar](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jose_de_Alencar)



**Martins Pena**

Filho de João Martins Pena e Francisca de Paula Julieta Pena, pessoas de poucas posses. Com um ano de idade, tornou-se órfão de pai; aos dez anos, de mãe. Seu padrasto, [Antônio Maria da Silva Torres](#), deixou-o a cargo de tutores e, por destinação destes, ingressou na vida comercial, concluindo o curso de Comércio aos vinte anos, em [1835](#). Depois, passou a freqüentar a [Academia Imperial das Belas Artes](#), onde estudou arquitetura, estatuária, desenho e música; simultaneamente, estudava línguas, história, literatura e teatro. Em 4 de outubro de 1838, foi representada, pela primeira vez, uma peça de sua autoria: "O juiz de paz na roça", no [Teatro São Pedro](#), pela companhia teatral de [João Caetano](#) (1808-1863), o mais famoso ator e encenador da época. No mesmo ano, entrou para o Ministério dos Negócios Estrangeiros, onde exerceu cargos diversos, tais como amanuense da Secretaria dos Negócios Estrangeiros, em 1843, e adido à Legação do Brasil em [Londres, Inglaterra](#), em 1847. Durante todo este período, contribuiu para a literatura brasileira com cerca de trinta peças, das quais

aproximadamente vinte sendo [comédias](#), o que o tornou fundador do gênero da comédia de costumes no Brasil, e as restantes constituindo [farsas](#) e [dramas](#). Também, de agosto de 1846 a outubro 1847, fez críticas teatrais como folhetinista do [Jornal do Commercio](#). Em Londres, contraiu [tuberculose](#); e, em trânsito para o Brasil, veio a falecer em Lisboa, [Portugal](#), com 33 anos de idade, em 7 de dezembro de 1848.

Martins Pena deu ao teatro brasileiro cunho nacional, influenciando, em especial, [Artur Azevedo](#). Sobre sua obra, escreveu o crítico e ensaísta [Sílvio Romero](#) (1851-1914): "...se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros 50 anos desse século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda esta época".

A obra de Martins Pena reúne quase 30 peças, dentre [comédias](#), [sátiras](#), [farsas](#) e [dramas](#). Destacou-se especialmente por suas comédias, nas quais imprimiu caráter brasileiro, fundando o gênero da comédia de costumes no Brasil, mas foi criticado pela baixa qualidade de seus dramas. No geral, produziu peças curtas e superficiais, contidas em um único ato, apenas esboçando a natureza das personagens e criando tramas, por vezes, com pouca verossimilhança e coerência. Ainda assim, construiu muitas passagens de grande vivacidade e situações surpreendentes e é constantemente elogiado pela espontaneidade dos diálogos e pela perspicácia no registro dos costumes brasileiros, mesmo que quase sempre satirizados.

Estes aspectos da obra de Martins Pena se devem às características do teatro da época. Às cenas rurais, reservou a comicidade e o humor, explorados por meio dos hábitos rústicos e maneiras brancas da curiosa gente rural, quase sempre pessoas ingênuas e de boa índole. Já às cenas urbanas, reservou a sátira e a ironia, compondo tipos maliciosos e escolhendo temas que representavam muitos dos problemas da época, como o casamento por interesse, a carestia, a exploração do sentimento religioso, a desonestidade dos comerciantes, a corrupção das autoridades públicas, o contrabando de escravos, a exploração do país por estrangeiros e o autoritarismo patriarcal, manifesto tanto na escolha de profissão para os filhos quanto de marido para as filhas. Apesar disso, nada foi tratado do ponto de vista trágico e nunca um desfecho era funesto; pelo contrário, dada a finalidade destas comédias, que era a de opor-se aos dramas, a trama

comum consiste na apresentação dos problemas, na resolução cômica dos empecilhos e no surgimento, muitas vezes com casamento ou namoro sério, de um final feliz.

Após sua morte, ainda vieram a público algumas de suas peças, como "O noviço" (1853) e "Os dois ou O inglês maquinista" (1871). Sua produção foi reunida em *Comédias* (1898), editado pela Editora Garnier, e em *Teatro de Martins Pena* (1965), 2 volumes, editado pelo Instituto Nacional do Livro. *Folhetins - A semana lírica* (1965), editado pelo então Ministério da Educação e Cultura e pelo Instituto Nacional do Livro, abrange a colaboração do autor no *Jornal do Commercio* (1846-1847).

Fonte:[http://pt.wikipedia.org/wiki/Martins\\_pena](http://pt.wikipedia.org/wiki/Martins_pena)



**Arthur Azevedo**

Contista, poeta, teatrólogo e jornalista. Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo nasceu em São Luís (MA), em 7 de julho de 1855. Filho de David Gonçalves de Azevedo e Emília Amália Pinto de Magalhães. Aos oito anos demonstrou gosto para o teatro e fez adaptações de textos de autores como Joaquim Manuel de Macedo. Pouco depois passou a escrever, ele próprio, suas peças. Muito cedo começou a trabalhar no comércio. Foi empregado na administração provincial e logo após foi demitido por publicar sátiras contra autoridades do governo. Ao mesmo tempo lançou as primeiras comédias nos teatros de São Luís (MA). Com 15 anos escreveu a peça *Amor por anexins*.

Foi para o Rio de Janeiro no ano de 1873. Empregou-se no Ministério da Agricultura e ensinou Português no Colégio Pinheiro. Mas foi no Jornalismo que se desenvolveu em atividades que o projetaram como um dos maiores contistas e teatrólogos brasileiros. Fundou publicações literárias, como *A Gazetinha*, *Vida Moderna* e *O Álbum*. Colaborou em *A Estação*, ao lado de Machado de Assis, e no jornal *Novidades*, junto com Olavo Bilac, Coelho Neto, entre outros.

Foi um dos grandes defensores da abolição da escravatura, tendo escrito as peças *O Liberato* e *A Família Salazar*, esta última escrita em colaboração com Urbano Duarte,

proibidas pela censura do Império, e mais tarde publicadas em um volume intitulado *O escravocrata*.

Sua ligação com o teatro se reflete nos quatro mil artigos sobre eventos artísticos, publicados em jornais de grande circulação da época tais como O País, O Diário de Notícias e O Mequetrefe, no qual teve importante participação como articulista.

Embora já escrevesse contos desde 1871, foi só em 1889 que se animou a reunir alguns deles no volume *Contos Possíveis*, dedicado a Machado de Assis, seu companheiro na Secretaria da Viação

Simultaneamente aos contos e artigos, desenvolvia também os teatros de revista, ou somente revistas que o projetaram como um dos maiores teatrólogos brasileiros do gênero. Durante três décadas lutou pela construção do Teatro Municipal, a cuja inauguração não pôde assistir.

Em 1894, publicou o segundo livro de histórias curtas, *Contos fora de moda*, e mais dois volumes, *Contos cariocas* e *Vida alheia*. Morreu no Rio de Janeiro em 22 de outubro de 1908.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Artur\\_de\\_Azevedo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Artur_de_Azevedo)

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Marta. *Festas Religiosas No Rio de Janeiro: Perspectivas de Controle e Tolerância No Século XIX*. Rio de Janeiro. Revista de Estudos Históricos. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. Volume 7, nº 14, 1994 .

\_\_\_\_\_. *O império do divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, FAPESP, 1999.

ABREU, Maurício de. *A evolução do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos, 2006. 4ª edição.

**ALEGRANT**, Leila Mezan. *O feitor ausente: Estudo sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Ed. Vozes. Rio de Janeiro. 1988.

**AUGUSTO**, Maurício. *Meu velho Rio*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura (s.d.), 1950.

**AZEVEDO**, M. D. Moreira de. *O Rio de Janeiro: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro, Ed. Livraria Brasileira, 1969.

**ALENCASTRO**, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul (séculos XVI e XVII)*. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.

**ALENCAR**, José de. *O demônio familiar*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

\_\_\_\_\_. *Mãe*. Obras completas. Vol.IV. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

**ASSIS**, Machado. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - Fundação Biblioteca Nacional. Depto. Nacional do Livro, 1960.

**AZEVEDO**, Aluízio. *O mulato*. São Paulo. Klick editora, 1985.

**BOTELHO**, Ângela Vianna; **REIS**, Liana Maria . *Dicionário Histórico Brasil Colônia e Império*. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2006.

**BURMEISTER**, Carl H. C. *Viajem ao Brasil pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais* Editora Itatiaia , SP, 1980.

**CAVALCANTI**, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2004.

**CARVALHO**, Delgado de. *História da Cidade do Rio de Janeiro*. Ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2ª.Ed., 1990.

**CARVALHO**, Marcus J.M. de. *Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo (Recife, 1822-1850)*. Recife. Ed. Universitária da UFPE, 2001.

**COARACY**, Vivaldo . *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1955.

**CONRAD**, Robert. *Os últimos dias da escravidão no Brasil, 1850-1888*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização brasileira, 1978.

**COSTA**, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan /jun.2009.

**CUNHA**, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo. Editora Nova Cultural, 2002.

**DEBRET**, Jean Baptiste. *Viajem pitoresca e histórica do Brasil*. São Paulo: MARTINS Ed. EDUSP, 1972. 2V.

**EBEL**, Ernst. *O Rio de Janeiro e seus arredores em 1824* ; tradução e notas de Joaquim de Sousa Leão Filho. São Paulo, Ed. Nacional, 1972.

**FAORO**, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

**FERNANDES**, Sebastião. *Casas de espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Dionysos, 1974.

**FERREIRA**, Aurélio . de Holanda. *Dicionário Aurélio século XXI*. Dicionário da língua portuguesa. 4ª edição revista e ampliada. FNDE/Ministério da Educação. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2000.

**FILHO**, Adolfo Morales de los Rios. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Ed.Topbooks, 2000.

**FLORENTINO**, Manolo . *Em costas negras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



**FONSECA**, Felisberto da. Matizes e (pré) conceitos da mulata nas obras *A escrava Isaura* e *O cortiço*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006.

**FREYRE**, Gilberto. *Casa grande e senzala: introdução a história da sociedade patriarcal no Brasil* - I. Rio de Janeiro: Record, 2002.

**GOMES**, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Editora: UFRJ/EDUERJ. 1994.

**GOMES**, Flavio dos Santos. *No labirinto das nações: africanos e identidades no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

**GUINSBURG**, J; **FARIA**, João Roberto; **LIMA**, Mariângela A. de, (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

**HOLANDA**, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª. Ed. São Paulo.: Companhia das Letras, 1995.

**KARASCH**, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2000.

**LOBO**, Eulália Maria Lamayer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Mercados e Capitais, 1978.

**MACEDO**, Joaquim Manuel de. *As Vítimas-Algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

**MENDONÇA**, Carlos Sussekind de. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. Mendonça Machado e Cia, 1926.

**MARINHO**, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro, Ed.H. Garnier, 1904.

**MORAES**, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

**MARTINHO**, Lenira Menezes e **GORENSTEIN**, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Coleção Biblioteca Carioca, Volume 24, 1992.

**PENA**, Martins. *Os dous ou o Inglês maquinista. Obras completas*. Rio de Janeiro. Editora Aguilar, 1960.

**ROMERO**, Silvio. *Introdução à história da literatura brasileira*, Revista Brasileira. Rio de Janeiro, 1881.

**SCHWARCZ**, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil-1870-1930*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

**SILVA**, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de Historia cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**SOARES**, Carlos Eugenio Libano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo. Ed.da Unicamp, 2001.

**SOARES**, Luiz Carlos. *O “Povo de Cam” na capital do Brasil: A escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX*. Rio de Janeiro: Faperj – 7Letras, 2007.

**SOUSA**, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

**SOUZA**, Sílvia Cristina Martins de. *Cantando e encenando a escravidão e a Abolição: história, música e teatro no Império brasileiro* (segunda metade do século XIX). 4º Encontro de Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, 2009.

## **FONTES**

### **BIBLIOTECA NACIONAL**

Diário do Rio de Janeiro. 30/01/1845 - Biblioteca Nacional.

Diário do Rio de Janeiro. 28/01/1845 - Biblioteca Nacional.

**MACEDO**, Roberto. *História carioca: teatros I*. Rio de Janeiro: O Globo, 24 dezembro 1962 – Biblioteca Nacional.

### **ARQUIVO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Pedido de Licença para funcionamento de estabelecimento de compra e venda de escravos - Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, código. 6.1.31 e 32.

Pedido de licença para realizar leilão de escravos - Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, código. 6.1.62.

Posturas ( 1839-1840)- Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, código 6.1.28.

## SITES DA INTERNET

ALMANAK LAEMMERT - *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. 1872, p. 374. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak).

ALMANAK LAEMMERT - *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* 1873. p.575. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak).

*ALMANAK LAEMMERT - Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* 1883. p. 462. [www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak](http://www.brazil.crl.edu/bsd/bsd/almanak)

**AZEVEDO**, Artur. *O Liberato*. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br).

\_\_\_\_\_ & **DUARTE**, Urbano. *O escravocrata*. [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br)

**ABREU**, Plácido de. *Os Capoeiras*. Rio de Janeiro. Tip. Escola Seraphim Alves de Brito 1886.

Dicionário de capoeira. Site: [www.capoeiradobrasil.com.br/dicionário](http://www.capoeiradobrasil.com.br/dicionário) .

**PEREIRA**, Cristiana Schettini . *Lavar, Passar e receber visitas: debates sobre a regulamentação da prostituição e experiências de trabalho sexual em Buenos Aires e Rio de Janeiro no final do século XIX*. Artigo publicado no site [www.scielo.com.br](http://www.scielo.com.br)

**PENA**, Martins. *O diletante* . [www.bibvirt.futuro.usp.br](http://www.bibvirt.futuro.usp.br)

**SILVA**, Eduardo Marques da. *Do século do não ao da esperança: a lei e a ordem do diferente na cidade do Rio de Janeiro - século XIX para XX/ XXI*. Rio de Janeiro: Artigo publicado no site [www.educacao.publica.rj.gov.br/biblioteca/historia](http://www.educacao.publica.rj.gov.br/biblioteca/historia). CECIERJ.

História do teatro no Brasil. [www.baraoemfoco.com.br/barão/portal/cultura/teatro](http://www.baraoemfoco.com.br/barão/portal/cultura/teatro)

*Sobre o Theatro Gymnasio Dramático*. . [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Teatro Alcazar Lyrique* [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Teatro Atheneu Dramático*. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).

*Sobre o Theatro Polytheama Fluminense*. [www.ctac.gov.br/centrohistorico](http://www.ctac.gov.br/centrohistorico).