



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A dramaturgia antiescravista no Brasil Imperial

Edécio Mostaço

Para citar esta Resenha:

MOSTAÇO, Edécio. A dramaturgia antiescravista no Brasil Imperial. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, p.1-10, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0802>



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Resenha da obra

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





A dramaturgia antiescravista no Brasil Imperial

Edélcio Mostaço¹

Resumo

O estudo de João Roberto Faria abarca toda a dramaturgia nascida no século 19 no Brasil, tematizando a presença de pretos e pretas sobre as ribaltas, bem como sua recepção crítica através da imprensa do período. São abordadas desde as primeiras menções, através de figurantes sem falas, até seus protagonistas maiores, já no período próximo à abolição. A análise contempla, igualmente, o papel e a função das associações pró-abolição e os espetáculos em benefício destinados à alforria, o teatro amador, a participação de artistas e companhias teatrais no movimento.

Palavras-chaves: João Roberto Faria. Escravidão. Teatro. Século 19.

The anti-slavery dramaturgy in Imperial Brazil

Abstract

João Roberto Faria's study encompasses all the dramaturgy born in the 19th century in Brazil, thematizing the presence of black people in the limelight, as well as their critical reception through the press of the period. They are addressed from the first mentions, through extras without speaking, to their major protagonists, already in the period close to the abolition. The analysis also contemplates the role and function of pro-abolition associations and benefit shows intended for manumission, amateur theater, the participation of artists and theater companies in the movement.

Keywords: João Roberto Faria. Slavery. Theatre. 19th century.

¹ Doutorado em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas no Centro de Artes (CEART).

 hateatro33@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/5151925947504672>  <https://orcid.org/0000-0001-6038-338X>



La dramaturgia antiesclavista en el Brasil Imperial

Resumen

El estudio de João Roberto Faria abarca toda la dramaturgia nacida en el siglo XIX en Brasil, tematizando la presencia del negro en los escenarios, así como su recepción crítica a través de la prensa de la época. Acercase desde las primeras menciones, a través de extras sin hablar, a sus grandes protagonistas, ya en el período cercano a la abolición. El análisis también incluye el papel y la función de las asociaciones abolicionistas y los espectáculos filántropos destinados a la manumisión, el teatro amateur, la participación de artistas y compañías teatrales en el movimiento.

Palabras clave: João Roberto Faria. Esclavitud. Teatro. Siglo XIX.

O estudioso João Roberto Faria acaba de lançar mais um exame sobre nosso século 19, voltado agora à dramaturgia que tematizou e militou contra a escravidão. Em grandioso lançamento da Editora Perspectiva (2022, 416 p.), o volume tem o título de *Teatro e escravidão no Brasil*.

O índice sugere uma ampla curva, iniciada em Martins Pena e se prolongando até as revistas de ano de Arthur Azevedo, abarcando, portanto, praticamente todo o século do Império no país. Através de minucioso levantamento, o autor se debruça quer sobre textos consagrados quer sobre autores desconhecidos, vasculhados em arquivos até mesmo fora de nossas fronteiras, com a finalidade de surpreender a presença de negros em nossos palcos, desde simplórios moleques e mucamas que abanam sinhás, figurantes sem fala, até seus eloquentes protagonistas. Não há como deixar de cumprimentar o autor pelo relevante trabalho de compilação efetuado.

Além da exposição dos enredos, há o registro da recepção obtida em cada caso, representação ou edição, através de material de imprensa não apenas do Rio de Janeiro como, muitas vezes, das demais províncias que compunham o Império, evidenciando como cidades como Salvador, Porto Alegre, Ouro Preto, Fortaleza, Recife, entre outras, já conformavam um circuito cênico para os profissionais naqueles tempos. Observando a ordem cronológica dos eventos, a narrativa é organizada em sua distensão temporal. O panorama, portanto, é vasto, elaborado com paciência e empenho, o coroamento de uma trajetória analítica que já esmiuçou, em obras anteriores, nossa dramaturgia romântica e realista.

O contato com os capítulos, todavia, vai criando interrogações no leitor. Na Introdução, é advertido que a leitura das peças se fará em contraposição ao “pano de fundo histórico, político e social que as viu nascer” (p. 23), bem como “a recepção que essas peças tiveram na imprensa” (p. 24), sugerindo um approach de cunho historiográfico quanto à análise. A sequência cronológica, a análise peça a peça, um mesmo esquema analítico para o enredo e sua recepção, contudo, não contribui para conformar a historicidade almejada, pois limita comparações,

sínteses, raciocínios e demais cálculos intertextuais entre noções e conceitos que poderiam espriar, territorializar e melhor destringir o objeto histórico em recorte: “demonstrar que o teatro brasileiro colaborou intensamente para a formação de uma consciência antiescravista nos espectadores” (p. 24). Para tão alentado volume, a intenção soa por demais modesta.

Outro impasse advém do próprio título: o estudo da literatura dramática não abarca todo o teatro então praticado, a menos que se tome a parcela pelo todo. Quer dizer, nem a escravatura emerge historicamente circunstanciada no estudo, nem o teatro então praticado, em suas variadas instâncias, sendo a mais relevante a que diz respeito aos intérpretes – alguns deles afrodescendentes. Frustra-se o leitor, desse modo, que pressupõe encontrar no volume as relações entre o teatro e a escravidão no país. Na Conclusão, quando se aguarda um dimensionamento mais efetivo da análise, o autor inicia pelo diagnóstico de Evaristo de Moraes em 1924 quanto à participação das letras nas lutas abolicionistas – indicada como muito modesta –, além da conferência de João Luso na Academia Brasileira de Letras, em 1938, que remete ao mesmo juízo. Análises posteriores continuaram insistindo nessa tecla desabonadora e, somente a partir de 1958, com a obra de Raymond Sayers *O Negro na Literatura Brasileira*, a avaliação muda de ângulo.

Assim, o estudo quer filiar-se à tradição literária, e não à cênica; deixando de lado a já apreciável estante de incursões de estudiosos sobre o assunto, com destaque para Miriam Garcia Mendes, Flora Süssekind, Moacyr Flores ou Joel Rufino dos Santos, além de outras significativas contribuições em teses e artigos na mesma direção.²

Vejamos um passo dessas dissincronias. *Mãe*, um dos relevantes textos de José de Alencar a colocar em cena uma protagonista preta, é tomado como “drama romântico”: a escrava Joana, autodenominada como “mulata velha”, se vê confrontada com uma situação terrível, ao ver seu filho Jorge (branco) em apuros para quitar uma grande soma em dinheiro devida por seu futuro sogro a um agiota, e oferece-se para ser vendida e, desse modo, resolver o embaralhado conflito em

² Apenas os autores citados: Mendes, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro (1838-1888)*. São Paulo: Ática, 1982; Süssekind, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1982; Flores, Moacyr. *O negro na dramaturgia brasileira (1818-1888)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995; Santos, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Direção, 2014.

que seu senhor está metido. Tendo ocultado sua maternidade para Jorge, o rapaz pensa que a boa senhora é apenas uma escrava herdada de seu pai. Ele por ela nutre um afeto sincero e não concorda com a tal venda, atribulando-se insone em busca de uma solução que possibilite salvar sua amada Elisa e, ao mesmo tempo, a sua própria. Confiando em um empréstimo prometido pelo dr. Lima, Jorge finalmente concorda com a venda da mucama, uma vez que poderá resgatá-la em apenas um dia. Mas o quiproquó se enovela e, no auge de uma cena melodramaticamente excessiva, relampeja a verdade: “Desgraçado! Tu vendeste a tua mãe!” A impactante revelação poderia arruinar o futuro profissional de Jorge – ser filho de uma escrava – razão pela qual Joana se suicida com um veneno, abrindo, assim, um novo horizonte ao filho.

Em 1860 o jovem Alencar não era, ainda, deputado pelo partido Conservador, mas já defendia que a escravatura deveria desvanecer-se por si própria, sem o concurso de leis ou intervenção do Estado; ou seja, fazia vista grossa ao tráfico interno de “meias caras” que ainda ocorria e que as décadas vindouras iriam conduzir o Brasil à superação natural do sistema escravocrata. Sua peça, todavia, foi tomada como antiescravista. Quanto à sua recepção, Machado de Assis entusiasmou-se com a cena antes destacada: “Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com maestria e revela pleno conhecimento da arte no autor”. E prossegue: “[...] o novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador”.

Esse juízo de Machado perpetuou-se na fortuna crítica sobre a criação do autor de *O Guarani*, situada entre nossas obras relevantes, sem maiores considerações de um ponto de vista atual. E aqui, novamente, somos tragados pelo não dito no estudo. O primeiro, a claudicante plausibilidade do enredo, ao apresentar um filho branco de uma mãe preta, sem que evidencie nenhum traço fenotípico da etnia. Ainda que as invenções românticas tenham cultivado pouco apreço pela verossimilhança, há um mínimo de mimese a ser observado em uma peça tomada como *séria*. Depois, o fato de o pardo Machado louvar não as lutas parlamentares que já enfureciam as tribunas, mas a romântica comoção dos

corações tocados pelo enredo “sem demonstração e argumentos”, obliterando um mais que ambíguo lugar de fala. E, ainda, a mais veemente cena presente no palco, aquela em que o agiota Peixoto compra Joana e, antes, faz minucioso exame de seu corpo para averiguar se a quantia solicitada é um bom negócio. Essa é a verdadeira cena trágica desvelada ao público, provavelmente a primeira representação entre nós da cruenta condição servil, quando seres humanos eram equiparados, examinados e vendidos como animais. Cena apenas descrita em rubrica, ela escapou à análise, talvez por não conter palavras – ou seja, ser apenas *teatro*.

Após 1871, com o fim da Guerra do Paraguai, quando milhares de pretos morreram por uma pátria que não era deles, e o advento da Lei do Ventre Livre, a campanha abolicionista se avolumou e novos enfoques assomaram as ribaltas, sobretudo procurando comover os espectadores e fomentar sentimentos, majoritariamente vinculados pelas virtudes cristãs, de repulsa ao cativo. No auge do processo, Arthur Azevedo escreveu *O Liberato* (1881) e *O Escravocrata* (1882, essa em parceria com Urbano Duarte), ambas constituindo fortes libelos abolicionistas. Proibida pela censura do Conservatório Dramático, *O Escravocrata* foi publicada em livro dois anos após, ainda assim dando corpo ao intenso caudal de protestos que a campanha pró-abolição desencadeada por Joaquim Nabuco motivara a partir de 1878.

O foco da ação é pungente: a miscigenação. A questão não é nova, já extensamente abordada por Bernardo Guimarães no romance *A Escrava Isaura* em 1861, e continuada em um sem-número de outras criações romanescas e cênicas, mas em *O Escravocrata* ganha uma dimensão de relevo. Gustavo, filho adulterino da matriarca da família senhorial com o escravo Lourenço, desconhecendo sua origem, é tomado como branco, mas vai conhecer revezes diversos à medida em que sua ascendência é posta em dúvida. Já no primeiro ato, uma cena chave põe a nu a hipócrita moral burguesa, quando Salazar, um traficante de negros, vem à fazenda comprar jovens pardas – as de pele mais clara – para servirem como prostitutas na cidade. Ele faz um cuidadoso exame dos corpos, desnudando-os inclusive, à vista de todos. Mais de vinte anos depois, a cena é mais brutal que aquela presente em *Mãe*, visando escancarar ao público a ignomínia das relações

sociais servis. Perto do final, já revelado o adultério da matriarca, um diálogo entre os irmãos Gustavo e Josefa acrescenta outro parâmetro ao debate racial, quando ela afirma que o bisavô deles fora escravo até os cinco anos, e que suas peles foram se clareando à medida dos casamentos, “que os galegos purificaram a raça, de modo que eu e você somos perfeitamente brancos.” Uma crença eugenista medular vigente desde meados daquele século, e aqui verbalizada nos diálogos.

O Escravocrata foi considerada imoral, certamente porque “as relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social”, como esclareceu Azevedo em seu prefácio. Se a violência contra o escravo atravessa toda a dramaturgia do século, as questões relativas à miscigenação alimentam, desde então, preconceitos infames, um dos pilares de nosso racismo estrutural – ordenamento presente em dezenas de obras sobre a temática, mas não nomeado em *Teatro e escravidão no Brasil*.

Embora o estudo se esquive de abordar mais incisivamente questões estéticas e históricas que demandam permanente reavaliação, um conjunto de outros fatores garantem seu pioneirismo e serviço à pesquisa e mais amplo conhecimento relativo às práticas cênicas no Brasil, tais como: a revelação da dramaturgia antiescravista encenada nas províncias, que nem sempre alcançou a ressonância efetivada pela capital do Império; a existência de inúmeras peças e autores desconhecidos, referidos apenas em crônicas e notícias de jornais; a ampla repercussão de *A Cabana do Pai Tomás*, romance de Harriet Beecher Stowe adaptado para a cena em 1852, e encenada de norte a sul do país incontáveis vezes; os textos libertários de autores franceses e portugueses, igualmente correntes em nossos palcos; o papel e o empenho do teatro amador e dos empresários e artistas profissionais francamente lançados na campanha que as várias sociedades pró-escravos promoviam com a finalidade de arrecadar fundos para a alforria; bem como o envolvimento pessoal de alguns criadores, com destaque para a até agora desconhecida menina atriz Julieta dos Santos.

A pesquisa pelas fontes bibliográficas, notadamente a jornalística, foi minuciosa, fazendo vislumbrar onde está o manancial para várias outras abordagens concernentes à nossa convivialidade teatral, à espera de ângulos e interrogações diversas. Obra destinada a ser referência nos estudos sobre o teatro



brasileiro, *Teatro e escravidão no Brasil* inicia o ano de lançamentos sob os auspícios da boa acolhida.

Recebido em: 06/03/2023

Aprovado em: 23/03/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br