

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

“É GENTE QUE FALA MUITO EM LIBERDADE E NEGOCEIA EM ESCRAVATURA”. UM MODO DE LER *ÓDIO DE RAÇA* DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM.

Silvia Cristina Martins de Souza¹
Universidade Estadual de Londrina
smartins@uel.br

Resumo: A comunicação tem como objetivo apresentar um modo de ler o drama *Ódio de Raça*, do escritor português Francisco Gomes de Amorim. Escrito em 1854, encenado neste mesmo ano em Lisboa e no Brasil nos anos 1870 e 1880, e publicado em 1869, a peça tem como tema o ódio entre as raças que supostamente a escravidão alimentava, e para escrevê-lo o autor se baseou nos nove anos em que viveu na Amazônia. Nossa proposta é apresentar uma interpretação da obra levando em consideração sua dupla historicidade, isto é, o tempo da redação e o da sua passagem para a página impressa, bem como os dois tipos de receptores prefigurados, tendo sempre em vista a noção de que os sentidos não são inerentes aos textos e dependem de diferentes momentos de transmissão.

Palavras-chave: história, literatura, escravidão, Francisco Gomes de Amorim.

Nascido em 1827, em A-Ver-o-Mar, o português Francisco Gomes de Amorim teve uma infância e juventude atribuladas. Na sua cidade natal ele frequentou escola por cinco anos, dela saindo “sem saber assinar o nome, ou soletrar duas palavras” (AMORIM, 1858, p. III), pois faltava às aulas por achá-las pouco atrativas preferindo subir rochedos e correr pelas praias e campos. (AMORIM, 1858, p. IV) Com nove anos ele veio como emigrante para trabalhar como caixeiro em Santa Maria de Belém do Grão Pará, onde permaneceu até os 14 anos, quando retornou a Portugal.

A passagem pelo Brasil deixou marcas em Gomes de Amorim. Segundo ele próprio, foi em Belém que teve contato pela primeira com a escravidão. Foi lá também que começou a “envergonhar-se por não saber ler” e transformou-se num obstinado autodidata. (AMORIM, 1858, p. XI) O encantamento com a leitura levou-o a ler romances em voz alta para seus colegas de trabalho, o que lhe rendeu a demissão do primeiro emprego. Do segundo ele fugiu para embrenhar-se no sertão amazônico, onde

¹ Doutora pela Universidade Estadual de Campinas, professora associada do Departamento de História e do PPG em História Social da Universidade Estadual de Londrina e bolsista produtividade do CNPq, nível 2.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

passou quatro anos perambulando e acabou sendo de tudo um pouco: seringueiro, remador e carpinteiro. Neste vaguear, disse ele ter chegado a Alenquer, onde encontrou um exemplar do poema *Camões*, de Almeida Garrett, num cesto forrado por folhas de bananeira na casa de uma família indígena. Segundo ele, a leitura do poema lhe provocou uma “grande transformação” (AMORIM, 1858, p. XV), e levou-o a escrever uma carta a Garrett pedindo-lhe proteção. A resposta lhe chegou às mãos em 1844, e no ano seguinte Gomes de Amorim embarcou de volta para Portugal.

Com o apoio de Garrett ele dedicou-se às letras e acabou por tornar-se poeta, romancista, folhetinista e dramaturgo. Além disto, foi conservador da Biblioteca do Museu Naval, membro da Academia Real de Ciências de Lisboa e colaborador em diversos jornais políticos e literários portugueses. No Brasil, com o qual continuou mantendo ligação, ele foi sócio honorário do Retiro Literário do Rio de Janeiro, do Atheneu Maranhense, do Gabinete Português de Leitura do Maranhão, do Gabinete Português de Leitura da Bahia, do Grémio Literário Português do Instituto Histórico Brasileiro e da Sociedade Portuguesa Amante da Monarquia e Beneficente, do Rio de Janeiro. Uma trajetória e tanto para alguém que saiu do completo anonimato e transformou-se em literato de considerável prestígio no panorama cultural luso-brasileiro do seu tempo.

Na dramaturgia, Gomes de Amorim ingressou em 1851, com o drama *Gighi*. Na sequência vieram a comédia *A Viúva*; o provérbio dramático *O casamento e a mortalha no céu se talha*, e o drama *Ódio de Raça*. Este último foi escrito por incentivo de Garrett, após este lhe dar para ler o projeto de lei do Marquês de Sá da Bandeira para extinguir a escravidão dos domínios portugueses. Garrett lhe teria sugerido escrever “um ou mais dramas” que ‘pussem em relevo os horrores da escravidão que Amorim conheceu de perto no Brasil, proposta que foi por ele acatada e posta em prática.

Desde fins do século XVIII, o teatro, a literatura e imprensa periódica transformaram-se em meios de divulgação das ideias abolicionistas na Europa. Em Portugal porém, como alguns autores já observaram, a problemática antiescravista foi pouco explorada na literatura e pouco contribuiu para forjar uma mentalidade abolicionista ou influenciar acontecimentos políticos (MARQUES, 2009 e PIMENTEL, 2013). Em alguns romances e peças escritos por portugueses, as abordagens sobre o

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

tema foram tangenciais, em outras mais aprofundadas e específicas encontrando-se neste último caso *Ódio de Raça* (MARQUES, 2009, p. 157).

Ódio de raça estreou no dia 21 de outubro de 1854, no Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa. A receptividade à peça foi discreta e o drama teve apenas oito encenações no ano da sua estreia.² embora tenha continuado a ser representado nos anos seguintes em Portugal e posteriormente no Brasil. Durante mais de um mês, a única menção à estreia foi feita por Lopes de Mendonça, que disse não ter comparecido ao espetáculo, mas que lhe haviam afirmado ser a peça de “superior merecimento”. Só em dezembro *Ódio de Raça* recebeu atenção da crítica, quando Júlio César Machado dedicou-lhe todo um dos seus folhetins d’*A Revolução de Setembro*, no qual informava que o drama se transformara em assunto de conversa nos cafés. O motivo? Dizia-se ser um melodrama e “nem mais palavra dizem acerca do mérito da obra”.³ Em função disto, toda a parte inicial do folhetim era dedicada a explicar ao leitor o que era um melodrama, na tentativa de esclarecer o equívoco em que alguns incorriam ao pressuporem que os “defeitos” e “incorrekções” de uma peça estariam contidos na sua classificação. Júlio César Machado se perguntava à certa altura: “É a ação inverossimilmente conduzida? As situações são forçadas e repugnam a lógica? As paixões apresentam-se ali disformes, e disformes os caracteres?” E respondia: “as situações são violentas, mas sucedem-se naturalmente; as paixões e os caracteres são próprios do clima em que brotam, e devemos pensar que há lugares que, em referência à civilização em que vivemos, são, por assim dizer, melodramáticos”.⁴

O que o folhetinista defendia era a filiação de *Ódio de Raça* aos dramas da atualidade, recém introduzidos em Portugal.⁵ Neste gênero, a “reprodução fiel do que o espectador vê todos os dias” era ponto de partida para o dramaturgo, pois acreditava-se ser da cópia da realidade que se retirava uma lição moral a ser passada para as

² Localizamos n’*A Revolução de Setembro e Imprensa e Lei*, cinco anúncios da encenação da peça em outubro, um em novembro e dois em dezembro. De 1854 a 1856, ela teria alcançado “quarenta e poucas” representações, segundo matéria de Victor Richon, no *Le Lisbonnin*. (AMORIM, 1869. p. 161).

³ *A Revolução de Setembro*, 24/09/1854, p. 2.

⁴ *A Revolução de Setembro*, 28/12/1854, p. 1.

⁵ De acordo com REBELLO (1980, p. 72), foi em 1854 que o drama da atualidade começou a ocupar o lugar do drama histórico e do melodrama em Portugal e os primeiros a escrevê-los foram Mendes Leal, Gomes de Amorim, César de Lacerda e Camilo Castelo Branco.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

audiências. A dupla exigência de verossimilhança e utilidade era, portanto, requisito indispensável ao gênero. (REBELLO, 1980, p. 76) Gomes de Amorim tinha consciência disto, tanto que na introdução à edição da sua peça, publicada em 1869, fez alusão à questão da inverossimilhança ao dirigir-se ao leitor advertindo os que achassem que seu drama continha cenas exageradas, que ficassem cientes de que todo o enredo fora “uma cópia do natural”, sem retoques, “não exagerei coisa nenhuma; não deprimi nem lisonjeei”. (AMORIM, 1869, pp. 13-15)

Verossimilhança é uma palavra-chave por indicar que a peça, tanto no momento da estreia quanto no da publicação, foi considerada pouco plausível para alguns, o que nos direciona a uma pergunta: do que, afinal, tratava *Ódio de Raça*? Do enredo, que se desenvolve ao longo de três atos tendo como cenários a cidade de Belém e uma fazenda próxima a ela, apresentamos um resumo em poucas linhas. Roberto, brasileiro e comerciante, era também um senhor “bom” e justo de uma escravaria composta por pretos e mulatos, que o serviam no armazém que possuía na cidade e na sua fazenda. Além destes personagens existem mais três outros: Emília, filha de Roberto; Marta, uma tapuia, e Manuel, jovem português, sobrinho de Roberto e caixeiro do seu armazém.

Gomes de Amorim personificou os escravos negros em José ou Pai Cazuza, e os mulatos em Domingos, atribuindo-lhes características específicas. Pai Cazuza é um negro escravizado honrado que aprendeu a ler, tem orgulho de ser cabinda e alimenta por seu senhor e sua filha uma fidelidade irrestrita a ponto de Roberto lamentar que ele tivesse uma “alma de branco ensacada naquele corpo tismado”. (AMORIM, 1869, p. 19) Domingos é um personagem construído com base em atributos negativos tais como vilania, hostilidade ao trabalho, desonestidade e furto. Ele é filho de Roberto, algo que só é revelado ao longo da peça, sem que isto o demova da ideia de desposar sua irmã Emília. Domingos é a consubstanciação do ódio de raça. Martha, a escrava tapuia, é dada a embebedar-se e transita entre ora estar ao lado do seu senhor, ora ao de Domingos. E Manuel sofre dupla discriminação, tanto de escravos negros e indígenas, quanto de brancos livres, por ser associado à imagem negativa do português que supostamente emigrava para roubar e enriquecer em terras brasileiras.

A tensão da história gira em torno da sede de vingança de Domingos, que forja uma prova para incriminar Pai Cazuza num furto que ele próprio cometera, mas que é

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

desmascarado por Emília. A peça se desenrola em torno de sucessivas demonstrações de revanchismo do mulato e fidelidade do negro, os quais acabam morrendo de modo violento no desfecho.

No drama, Gomes de Amorim credita o ódio entre raças à miscigenação propiciada pela escravidão e, dentre todos os personagens, ele escolheu Pai Cazuza para protagonista o que levou Júlio César Machado a dizer que *Ódio de Raça* era “a peça mais negra que se tem feito” e a louvar a atitude do autor, que se arriscara a leva-la à cena.⁶ Se for levado em conta que os personagens negros estavam presentes na literatura portuguesa fazia um bom tempo, mas representados como figuras pitorescas, caricatas e estereotipadas, das quais procurava-se explorar ao máximo a comicidade, há de se reconhecer que Gomes de Amorim apresentou algo inédito, pois além de ser um personagem revestido de atributos positivos foi justamente a ele que o dramaturgo deu voz e autoridade para criticar e condenar hábitos, costumes e comportamentos.

São várias as falas e diálogos da peça em que isto aparece, mas talvez um dos momentos mais contundentes seja aquele em que o protagonista se remete aos portugueses dizendo serem eles “gente que fala muito em liberdade, e negocia em escravatura”. O próprio Gomes de Amorim disse ter quase certeza de que estas palavras desagradaram muitas pessoas e que por elas ficou desconceituado na opinião de alguns compatriotas. Afinal, a escravidão era o melindre dos melindres no Portugal dos anos 1850, onde as ideias abolicionistas encontravam grande resistência e os debates sobre o assunto já se arrastavam desde o decreto elaborado pelo liberal Sá da Bandeira, em 1836, que proibiu a exportação de escravos para as colônias por mar (no caso de Angola, pelo continente). Durante este período, uma série de projetos visando a abolição foram apresentados à Câmara dos Pares, mas suas discussões foram recorrentemente adiadas.⁷ Entre poucos avanços e muitos recuos, a política da abolição no império português foi tratada a “conta gotas”. A partir da entrada do Cabralismo, em 1842, a situação mudou de rumo e a estratégia adotada pelos abolicionistas foi o gradualismo para desarmar os adeptos do escravismo, convencer políticos, não

⁶ *A Revolução de Setembro*, 06/11/1866, p. 1.

⁷ MARQUES, João Pedro. O retorno do escravismo em meados do século XIX. *Análise Social*, Lisboa, 2006, vol.41.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

alimentar a oposição dos proprietários coloniais, para concretizar o sonho de construção de novos Brasis, e para contemplar as expectativas da consciência de um país que se queria progressista. À parte isso, não se tinha um exemplo de experiência de emancipação no mundo escravista capaz de tranquilizar os espíritos mais apreensivos. O que havia, ao contrário, era a memória viva e emblemática do Haiti a alimentar temores em relação às revoltas de escravos, e a da Guerra de Secessão nos Estados Unidos, expondo fraturas entre as elites. (ALONSO, 2015, p. 31) A maior parte dos projetos abolicionistas foi encaminhada à Câmara dos Pares na década de 1840, momento que foi mais propício para debater medidas legislativas que só foram aprovadas na década seguinte. (MARQUES, 2006, p. 679) No ano da estreia de *Ódio de Raça*, a mais importante medida aprovada foi o decreto de 14 de dezembro de 1854, que obrigava a registrar todos os escravos existentes e impunha a libertação dos que fossem possuídos pelo Estado e daqueles que daí em diante fossem importados por terra. (MARQUES, 2006, p. 680)

Mas ainda que o ambiente em Portugal fosse pouco receptivo à disseminação de ideias abolicionistas, elas encontraram adeptos e beneficiaram-se de alguns meios de divulgação. Sabe-se que *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet B. Stowe, foi publicado em folhetim n`*A Revolução de Setembro* em 1853.⁸ João Pedro Marques observou que este romance se transformou num *bestseller* e inspirou Gomes de Amorim, o que parece procedente, pois existem indícios disso em pelo menos duas situações. A primeira delas, na concepção do protagonista. Pai Cazuzza, assim como o Pai Tomás de Harriet B. Stowe, representa o escravo portador de uma superioridade moral em relação a outros escravos e a seus senhores. Em Pai Cazuzza esta característica é evidenciada na sua lealdade, bons princípios e altivez expressos em atos e palavras, e também no seu orgulho em ser um negro cabinda, tido como os escravos mais leais no Brasil, onde a peça se ambienta. Mas é instigante perceber que, na busca por revestir o personagem de verossimilhança, o dramaturgo chegou a apresentá-lo como um cativo que incorporara valores senhoriais a ponto de se ver como mercadoria. Não é outro significado do diálogo entre Pai Cazuzza e Domingos, em que este se jactava de ser querido do seu senhor e Pai Cazuzza em resposta lhe dizia saber ler e ser de uma casta fina, e que por

⁸ *A Revolução de Setembro*, 29/03/1853, p. 1.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

isso valia “mais dinheiro.” (AMORIM, 1869, p. 25) A segunda situação tem a ver com um imaginário construído em torno da escravidão, explicitado de maneira exemplar nos debates políticos travados nos anos 1860, quando *A Cabana do Pai Tomás* foi utilizado por escravistas portugueses para argumentar que a situação nas suas colônias portuguesas era diferente da descrita no romance. Na sessão da Câmara dos Deputados de 20 de fevereiro de 1861, o deputado Afonseca chegaria a dizer que o romance era uma fantasia; que as violências e torturas nele descritas eram falsas e produto de uma “imaginação esquentada”; e que, ainda que fossem verdadeiras, nada tinham a ver com o que se passava nas colônias portuguesas, onde a situação dos escravos era boa, concluindo ser preferível “ser escravo no Brasil do que homem livre na Irlanda”. (MARQUES, 2019, p. 161) No drama de Gomes de Amorim, esta imagem de uma escravidão mais “humanitária” aparece associada à Emília, que “herdara da mãe” a generosidade e a disposição para alforriar cativos. Ela é acionada, também, quando Pai Cazuzza diz ter sido alfabetizado pelo seu antigo senhor, que o vendeu a Roberto, quando se sabia que saber ler era algo raro entre escravizados e quando isto acontecida atribuía-se à “bondade” do senhor. E ela ainda aparece associada a Roberto, personagem que resume um ideário construído em torno das relações de dominação escravista que Gomes de Amorim teve oportunidade de conhecer de perto no Brasil, do qual reproduzia impecavelmente a essência: o “bom senhor” era aquele capaz de premiar e de castigar de maneira justa, quando necessário. A esta imagem correspondia à do “bom escravo”, nos termos que o senhor o modelava, da qual Pai Cazuzza emergia como síntese.

Em 1869, *Ódio de Raça* foi impressa pela Tipografia Universal de Thomas Quintino Antunes, após o texto ser “revisto cuidadosamente pelo autor”,⁹ expressão que indica a interferência direta do dramaturgo na edição, prefigurando um outro tipo de receptor. Entender os sentidos das alterações ocorridas no processo de transformação da peça em livro requer que nos concentremos em aspectos formais em busca de indícios que permitam perceber como Gomes de Amorim gostaria que sua peça fosse lida.

Começamos, então, pela advertência. Nela, o dramaturgo dizia que adicionara “copiosas notas e esclarecimentos” para ajudar o leitor a “interpretar muitas falas e

⁹ *A Revolução de Setembro*, 17/03/1869, p. 1.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

sentimentos de alguns personagens”, mas que “limitou-se à pontuação indispensável, nos lugares onde o sentido poderia ser mais gravemente alterado”, deixando o restante à “inteligência dos que o lerem”. (AMORIM, 1869, p. 12) Trata-se de uma advertência no mínimo ambígua, pois nela o autor procurava assegurar a restauração de uma parte da ação no impresso e na sua leitura, ao mesmo tempo em que convidava o leitor a participar da construção da obra como coautor, ao nele confiar para ler nas entrelinhas o que deixava no tinteiro.

Na introdução, Gomes de Amorim enfatizava a atualidade da lição contida no seu drama pois, segundo ele, a passagem do teatro para o livro não lhe retirara a “filosofia”. (AMORIM, 1869, p. 12) Nos anos 1860, a escravidão e a abolição continuavam alimentando insatisfação entre liberais, que se viam resignados a aceitar o que era politicamente possível de ser feito e a ver o assunto girar numa espécie de ponto morto na política. Compreende-se, assim, que, na passagem do palco à página impressa, Gomes de Amorim declarasse a contemporaneidade da “filosofia” do seu drama do qual esperava que “servisse na instauração do processo contra a instituição abominável que se quer derrubar”. (MARQUES, 2006, p. 680)

Para reforçar seu objetivo de contribuir para propaganda abolicionista, Gomes de Amorim chegava mesmo a afirmar que pretendeu fazer “história e não a sátira de costumes”. (AMORIM, 1869, p. 15) As notas e esclarecimentos foram a solução por ele encontrada para contemplar esta intenção os quais, por este motivo, configuram-se como uma espécie de estudo histórico-literário-etnográfico-naturalista à parte.¹⁰ Mas eles são também, ainda que não fosse essa a intenção de Gomes de Amorim, um reconhecimento velado da existência de lacunas na peça, que ele tardiamente procurava preencher.

A epígrafe foi retirada de *Le Brésil*, de Ferdinand Denis - “Aqui, como em muitos outros lugares, uma questão de raça se tornou uma questão de ódio” -, em quem o dramaturgo foi buscar as credenciais para legitimar sua obra. Quando Gomes de Amorim tomou contato com a obra de Denis, não foi possível precisar, mas talvez possa

¹⁰ Este recurso indica que Gomes de Amorim mantinha um pé no drama histórico, o que não era algo restrito a ele, pois este mesmo expediente já tinha sido utilizado por Licínio Fausto de Carvalho, em 1854, ao publicar o seu *Rajah de Bounsoló*, drama ambientado na Índia, em cuja edição foi incluído um “estudo histórico literário”. Ver REBELLO, 1980, p. 62.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

ter sido por intermédio de Garrett ou de brasileiros com os quais Gomes de Amorim e Denis mantiveram contato tais como Gonçalves Dias e Araújo Porto Alegre. Independente das circunstâncias, o fato é que Gomes de Amorim não apenas leu, como também chegou a trocar cartas com Denis. (CARVALHO, 1998, p. 22) A proximidade entre as ideias dos dois aflora nas notas e esclarecimentos, nos quais são evidentes o interesse de ambos pela natureza e as gentes do Brasil. Já na peça ela encontra-se em falas, diálogos e, sobretudo, no título, que resume a ideia de que a miscigenação produzia deterioração moral, e a escravidão era o terreno que propiciava este amálgama. Em relação a isto é interessante perceber a solução encontrada pelo dramaturgo para indicar a negatividade desta mistura. Foi no apelo ao sentimento religioso e à “doutrina de Cristo” que ele pinçou argumentos para defender o fim da escravidão, por acreditar que “a família humana poderá constituir -se conforme a letra do Evangelho”. (AMORIM, 1869, p. 18) Ocorre, porém, que a linguagem abolicionista portuguesa não se baseou na religião e na moral, como a norte-americana. Mesmo que a ideia de direitos naturais fosse inerente aos abolicionismos como um todo, pode-se dizer que os conceitos iluministas se enraizaram mais no abolicionismo português, que foi de caráter mais secular e procurou “evitar as ideias filantrópicas exageradas”. (MARQUES, 2004, p. 160) Tal postura, denominada toleracionista, por João Pedro Marques, “condenava a escravatura, por ser contrária à ideia de liberdade como direito natural e pela sua irracionalidade econômica”, mas deixando espaço para a “defesa das instituições escravistas em termos de puro circunstancialismo ou do interesse do público”. (MARQUES, 1999, p. 33) Foi o toleracionismo que permitiu o investimento no gradualismo, uma estratégia que simultaneamente professava a adesão comedida às ideias filantrópicas e garantia a retórica da preservação da honra nacional e da necessidade de evitar abalos no sistema colonial tornando possível aproximar a solução proposta pelos negociantes de escravos a uma estratégia clássica dos que eram contra a abolição, sem que fosse necessário assumir a defesa do escravismo. (MARQUES, 1999, p. 122) Diante disto, pode-se dizer que no contexto em que o drama foi publicado, a “filosofia” nele contida não encontrava eco.

Os livros de Gomes de Amorim foram vendidos no Brasil e exemplares também foram enviados pelo autor a amigos e algumas associações de portugueses desde os

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

anos 1860. Duas de suas peças também eram conhecidas das plateias fluminenses e de algumas províncias – *Gighi e O Cedro Vermelho* – quando, em agosto de 1878, *Ódio de Raça* foi à cena no Teatro Fênix Dramática, no Rio. O drama teve apenas duas representações e não recebeu nenhuma avaliação por parte da crítica, o que em parte é compreensível.¹¹ Nos anos 1870, a única medida em direção à abolição da escravidão no Brasil foi a aprovação da Lei de 28 de setembro de 1871, a chamada Lei do Ventre Livre, que sofreu grande resistência tanto para a aprovação, quanto para a execução. A abolição continuaria sendo, ao longo de toda a década, assunto polêmico não havendo clima nem plateia pronta para aplaudi-la. (ALONSO, 2015, p. 38)

Em janeiro de 1880, *Ódio de Raça* foi levada no Teatro Ginásio do Rio, num contexto bem diferente do anterior.¹² No Brasil, a sensibilização para a causa dos escravos coube sobretudo às artes. Foi na década de 1880 que o abolicionismo brasileiro “achou seu palco no espaço público e laico dos teatros”, e transformou as conferências concerto num estilo de ativismo próprio em que se misturavam espetáculo teatral e ritualização de pregação abolicionista, buscando persuadir a opinião pública e mobilizar as ruas para pressionar o Parlamento e o governo.

Além das conferências concerto, também se mantinha o clima do movimento em alta levando peças que falavam de abolição em récitas comuns, e foi numa delas que *Ódio de Raça* reapareceu nos anos 1880. A despeito do ambiente favorável, a recepção ao drama foi, mais uma vez, fria. A peça teve apenas quatro apresentações e não sensibilizou a crítica.¹³ Neste caso, talvez tenha pesado a força de uma outra retórica abolicionista, que defendia o encaminhamento da questão por via parlamentar e se baseava em uma mensagem diferente da que a peça transmitia. Na visão dos adeptos desta vertente, a escravidão não azedara “a alma do escravo contra o senhor” nem criara “entre as duas raças o ódio recíproco”, e “por esse motivo, o contato entre elas sempre foi isento de asperezas, fora da escravidão, e o homem de cor achou todas as avenidas abertas diante de si”. (NABUCO, 1999, p. 25)

¹¹ *Jornal do Commercio*, 4/08/ 1878, p.4. *Gighi* foi encenado no Rio em 1853, e *O Cedro Vermelho*, em 1879.

¹² *Gazeta de Notícias*, 08/03/1880, p.4.

¹³ *Gazeta de Notícias*, 08/03/1880 p. 4. A peça foi representada dos dias 8 a 11 de janeiro, e no dia 27 de setembro. No Pará ela foi encenada em 1882, no Teatro Chalet de Belém (*Jornal da Noite*, 02/09/1882, p. 2).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Tais ideias eram moeda corrente entre brasileiros e haviam sido recentemente reforçadas em uma conferência realizada em 20 de setembro de 1880, no Teatro São Luiz, no Rio, sobre a qual a *Gazeta da Tarde* publicou uma longa matéria de primeira página. Nela resumia-se o discurso proferido por Nicolau Pereira destacando seus pontos altos, dentre eles uma passagem em que ele dizia serem os Estados Unidos conhecidos por sua “negrofobia e pelo seu ódio à raça negra”, e outra em que ele se dirigiu às senhoras presentes no teatro conclamando-as para, com sua compaixão, seguirem o “exemplo de suas irmãs norte-americanas”, devotando-se, tal como elas, “à esta santa obra de Justiça, de Caridade e de Reparação”.¹⁴ Em tal contexto, não deve ter sido difícil aos que assistiram à conferência ou tiveram notícias dela e, sete dias depois, compareceram à representação do drama, no mesmo Teatro São Luiz, considerar a mensagem da peça pouco verossímil.

Por fim, mas não em último lugar, não se deve desprezar a hipótese de que a nacionalidade do dramaturgo possa ter incidido na leitura de *Ódio de Raça* no Brasil, pelo menos entre alguns leitores mais críticos. Numa pequena matéria assinada por Araripe Júnior, na *Gazeta de Notícias* de 10 de março de 1880, comentando o lançamento dos *Cantos do Equador*, de Melo Moraes Filho, ele sublinhava que um dos méritos do livro era ser “brasileiro, e muito brasileiro”, coisa impossível de ser alcançada por um estrangeiro citando Gomes de Amorim como exemplo de um português que vivera na Amazônia, pode observá-la em detalhes, “mas chegando a Portugal, a fatalidade da raça e a influência do Chiado, fazem dar-nos os *Selvagens*, *Figados de Tigre* e *Ódio de raça*, que não passam de uma combinação de bastidores teatrais e “cômicos sarapintados”.¹⁵ Crítico da colonização portuguesa, Araripe Júnior defendia o abandono da tradição lusitana na literatura por reputá-la um corpo “tão estranho como um berne que se nos cravou nas carnes”, propondo sua substituição pelo americanismo (ARARIPE JÚNIOR, 1958, vol. 1, p. 301). Com base nessa visão antilusitana, Araripe Júnior ironizava o peso atribuído à “fatalidade da raça” por Gomes de Amorim, esgrimindo as ideias do dramaturgo contra ele próprio, para desqualificar sua literatura.

¹⁴ *Gazeta da Tarde*, 20/09/1881, pp. 1-2.

¹⁵ *Gazeta de Notícias*, 10/03/1880, p. 2.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Escritores são homens do seu tempo e, neste sentido, sujeitos e personagens das histórias que contam. Por serem historicamente condicionados, eles e suas obras “valem pelo que expressam a seus contemporâneos”. (CHALHOUB e PEREIRA, 1998, p. 8) Nosso objetivo nesta comunicação foi apresentar um modo de ler *Ódio de Raça* levando em consideração uma dupla historicidade (os contextos da sua encenação e o da sua passagem para a página impressa), e dois tipos de receptores (o espectador e o leitor). Na realização deste exercício procuramos não perder de vista que os sentidos não estão inscritos unicamente nos textos, nem nos projetos de seus criadores, mas também nas práticas de recepção que são reelaboradas em função das experiências de vida dos receptores e dos diferentes momentos de transmissão, (CHARTIER, 2002) o que esperamos ter conseguido realizar.

Referências Bibliográficas

- ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas. O movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AMORIM, Francisco Gomes de. *Cantos Matutinos*. Lisboa: Tipografia Progresso, 1858.
- AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de Raça*. Lisboa: Tipografia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 1869.
- ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, vol. 1.
- CARVALHO, José. Rodrigo Carneiro da Costa. *O Brasil na vida e obra de Gomes de Amorim*. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros) - Universidade do Porto, Porto, 1998.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de M. (Orgs). *A história contada. Capítulos de história social no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia. (Org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- MARQUES, João Pedro. Ficção e abolição: o impacto da literatura de ficção na abolição da escravatura. In: PIMENTEL, Maria do Rosário e MONTEIRO, Maria do Rosário (orgs). *Senhores e escravos nas sociedades Ibero-Atlânticas*. Lisboa: CHAM, 2019.
- MARQUES, João Pedro. O retorno do escravismo em meados do século XIX. *Análise Social*, Lisboa, 2006, vol.41.
- MARQUES, João Pedro. *Os Sons do Silêncio: o Portugal de Oitocentos e a Abolição do Tráfico de Escravos*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 1999.
- MARQUES, João Pedro. Portugal e o fim da escravidão: Uma reforma em contraciclo. *Africana Studia*, CEAUP, n. 7, 2004.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PIMENTEL, Maria do Rosário. O escravo negro entre cenas de palco. *Cadernos de estudos culturais*, v. 5, jan./jun. 2013.

REBELLO, Luiz Francisco. *O Teatro Romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Cultura e da Ciência, 1980.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Gente de todas as cores: imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim. *Máthesis*, Madri, vol. 7, 1998.