Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Flávia Ferreira de Almeida

Fritzmac e o ano de 1888: a revista de ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista

Rio de Janeiro
2011

Flávia Ferreira de Almeida

Fritzmac e o ano de 1888: a revista de ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientadora: Profª. Drª. Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

A447 Almeida, Flávia Ferreira
Fritzmac e o ano de 1888: a revista do ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista/ Flávia Ferreira de Almeida. – 2011.
113 f.

Orientadora: Tânia Maria Tavares Bessone da C. Ferreira.
Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas..
Bibliografia.

1. Brasil – História – Séc. XIX – Teses. 2. Teatro de revista – 1888 - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 3. Teatro – Aspectos políticos – Séc. XIX – Teses. I. Ferreira, T ânia Maria Tavares Bessone da Cruz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 981”18”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação.

_____ _____
Assinatura Data

Flávia Ferreira de Almeida

Fritzmac e o ano de 1888: a revista de ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós - Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 21 de junho de 2011.

Banca Examinadora

_____

Prof.ª Dr.ª Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____

Prof.ª Dr.ª Marilene Rosa Nogueira da Silva
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

_____

Prof.ª Dr.ª Anita Correia de Lima Almeida
Escola de História da UNIRIO

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Depois de dois longos anos de muita dedicação e trabalho, preencho essas linhas com grande satisfação. Agradeço às várias pessoas que me ajudaram, direta e indireta, na realização dessa dissertação. Antes de tudo, dedico um agradecimento especial aos meus pais, que me apoiaram incondicionalmente, me ampararam nos momentos difíceis e nunca se queixaram dos meus períodos de ausência.

A Profª. Drª. Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira, por acreditar na minha pesquisa, pelo cuidado e atenção com a minha escrita e por todas as acertadas sugestões. A banca de qualificação com as professoras Drs.ª Marilene Rosa Nogueira da Silva e Anita Correia de Lima Almeida, pelas suas indicações e observações que, à medida do possível, foram incorporadas na dissertação.

A amizade e apoio dos queridos colegas do curso de Mestrado, Vêronica Castanheira, Gustavo Sousa, Roberta Ferreira, Fernando Loureiro, Flávia Belo, Samantha Cintra e Thiago Zebende, em especial a Marina Carvalho, com quem cultivo uma amizade mais antiga e que só se solidificou durante o curso, sem essas pessoas tudo teria sido muito mais difícil e menos divertido.

As inúmeras dicas de Adriano Freixo, que muito contribuíu com meu trabalho. Ao meu irmão André Almeida, pelo carinho e pelas várias impressões de texto que realizou para mim. As minhas amigas Juliana Leite e Ana Paula Siqueira, que sempre demonstraram interesse pela minha pesquisa e torceram por mim.

Ao meu namorado Rafael Branco, pela paciência com as minhas “crises” de ansiedade, pelo incentivo, pelas críticas e cuidado na leitura dos meus textos, pela enorme boa vontade e, principalmente pelo seu amor.

A Biblioteca Nacional, pela disponibilização das fontes de pesquisa.

Retomo, pois, ao ponto de partida
como um presente, o ponto de chegada.
Entre um começo e outro não há nada
Excepto o nada da vida vivida (...)

Vergílio Ferreira

RESUMO

ALMEIDA, Flávia Ferreira de. *Fritzmac e o ano de 1888*: a revista de ano como palco de discussões políticas no Rio de Janeiro oitocentista. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

O presente trabalho problematiza a revista de ano *Fritzmac*, escrita em 1889, pelos intelectuais Arthur e Aluísio Azevedo, como local de expressão de importantes debates políticos oitocentistas relacionados a um projeto de nação livre do sistema escravista e do regime monárquico. Tendo sido *a revista de ano* um gênero teatral designado como cômico e voltado para uma parcela mais ampla e heterogênea da sociedade carioca, penso-a como um instrumento que contribuiu para a circulação desses debates entre uma população mais empobrecida e analfabeta, assumindo, desta forma, um caráter pedagógico e de tentativa de intervenção social.

Palavras-chave: Revista de ano. Rio de Janeiro. Século XIX.

ABSTRACT

This paper discusses the Fritzmac year magazine, written in 1889 by the intellectuals Aluísio and Arthur Azevedo, as a channel for relevant nineteenth-century political debates regarding a project of a nation free from the slavery system and the monarchy. As the year magazine has been described as theatrical comic genre that aims a wider and more heterogeneous portion of Rio society, I think it as an instrument that has contributed to the circulation of such a debate among the most impoverished and illiterate part of the population. In this way It assumed a pedagogical role as well as an social intervention role.

Keywords: Year magazine. Rio de Janeiro. Nineteenth century

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotografia de literatos oitocentista na casa de Olavo Bilac.....26

Figura 2 – Caricatura de Angelo Agostini sobre a revista de ano Fritzmac.....41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

1 **O RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA E AS REVISTAS DE ANO: DEBATES E REFLEXÕES**.....16

1.1 Um país repleto de "novas ideias": a década de 70 e as teorias científicas.....16

1.2 A geração boêmia e o humor como instrumento de crítica política.....22

1.3 As *revistas de ano cariocas* na historiografia.....28

1.4 A revista de ano *Fritzmac* e sua repercussão nos jornais cariocas do século XIX.....38

2 **A ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA E SUAS TENSÕES EM CENA**.....49

2.1 O medo da "mongolização" do Brasil: a representação dos imigrantes chineses na revista de ano *Fritzmac*.....71

3 **UM CARNAVAL "CIVILIZADO": QUESTÕES CARNAVALESCAS NA REVISTA DE ANO *FRITZMAC***.....81

3.1 As sociedades carnavalescas cariocas: a invenção de um carnaval "civilizado" em cena.....92

4 **CONCLUSÃO**.....104

REFERÊNCIAS.....108

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação surgiu do meu grande interesse pela história do teatro brasileiro, paixão que sempre me acompanhou durante os anos em que cursei a graduação em História.

Na tentativa de me aprofundar um pouco mais sobre o assunto, realizei, ainda na graduação, algumas breves pesquisas e me deparei com a interessante obra de Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro*[1], que me proporcionou um maior conhecimento acerca dos gêneros teatrais que existiram no país, ao longo dos anos. A partir da leitura desse estudo, que tem como principal objetivo realizar um panorama histórico das artes cênicas no Brasil, percebi o quão rico foi o passado teatral brasileiro.

A historiografia dedicada à análise das manifestações teatrais brasileiras necessita de novos estudos, pois existem muitos gêneros teatrais ainda pouco explorados. Além disso, é necessária uma renovação das temáticas já discutidas que lance novos olhares, indague outras questões e discuta novas obras, autores e públicos, já que as abordagens realizadas pelo historiador no estudo de suas fontes históricas são inesgotáveis.

O século XIX, em especial, mostrou-se um período de grande prosperidade para o teatro nacional. Naquele momento, o país foi tomado por uma variedade de gêneros e por muitos espetáculos. A cidade do Rio de Janeiro, então capital do império, centro cultural e político do país, destacou-se como um importante espaço para essas manifestações. Luiz Edmundo atenta sobre essa questão na sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo*:

> Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferaram pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores, e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica platéia.[2]

Mediante esse rico panorama teatral pontuado por Luiz Edmundo, um gênero em especial despertou minha atenção, o *teatro de revista* carioca oitocentista, designado como um gênero de teatro "ligeiro" e caracterizado por passar em revista os principais acontecimentos de um determinado ano. Os seus quadros eram encenados com muito humor, dança, música e

---

[1] PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro* (1570-1908). São Paulo: Edusp, 1999.

[2] EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987. p. 169.

a sátira dos principais acontecimentos reais do ano, ao quais as revistas se referiam. Essas eram as principais características das *revistas de ano*, que também se destacaram por terem sido um teatro voltado para grupos mais "populares"[3] da sociedade.

Ao me interar sobre as características do *teatro de revista*, avaliei que o gênero poderia ser uma fonte interessante para pensar a sociedade brasileira do século XIX e suas manifestações culturais. Decidi aprofundar meus estudos sobre as *revistas de ano*[4], produzidas pelo principal revisteiro[5] da segunda metade do século XIX: Arthur Azevedo. Sua produção foi bastante extensa; ele escreveu dezenove *revistas de ano* em parceria com muitos outros autores.

Diante do leque de possibilidades que se abria à minha frente e da tamanha quantidade de *revistas de ano* produzidas por Arthur Azevedo, uma peça chamou minha atenção: *Fritzmac*, escrita pelo próprio Arthur Azevedo, em parceria com seu irmão Aluísio Azevedo, e encenada pela primeira vez no ano de 1889, na cidade do Rio de Janeiro. A peça tratou dos acontecimentos do ano de 1888, data emblemática na história do país, ano de culminância de um importante e longo processo de luta pelo fim da escravidão.

A presente dissertação tem como proposta problematizar a revista de ano *Fritzmac*, pensando-a como elemento de expressão de importantes debates políticos que ocorriam na sociedade brasileira, em fins do século XIX. Desta forma, procurarei destacar sua contribuição para a circulação desses debates entre os setores menos abastados da sociedade carioca e que estavam na ordem do dia da cidade.

A abolição da escravatura e a proclamação da república são assuntos amplamente discutidos pela historiografia brasileira. Vários são os estudos que se dedicaram a tais temáticas. A historiografia mais recente vem problematizando os aspectos políticos e culturais desse período, levantando, assim, novos debates e contribuindo para uma melhor compreensão de um momento tão importante para a história do país. Foi através dela que procurarei contextualizar questões importantes que estavam sendo expostas no texto de Arthur e Aluísio Azevedo.

---

[3] O *teatro de revista*, juntamente com outros tipos de peças pertencentes à comediografia ligeira nacional, foi classificado por estudos destinados a analisar o gênero como um teatro "popular", de "entretenimento" e "comercial". No entanto, há estudos que comprovam que o *teatro de revista* carioca também era assistido por grupos mais abastados economicamente e não se restringia apenas aos grupos mais populares; por isso, as discussões que envolvem a análise do público que assistia às peças deve evitar generalizações.

[4] As *revistas de ano* eram peças teatrais que reuniam música e dança para apresentar no início de cada ano um resumo cômico dos principais acontecimentos do ano anterior.

[5] A expressão revisteiro se refere aos autores do *teatro de revista* no Brasil.

O espaço público da cidade do Rio de Janeiro, naquele momento, passava por um profundo período de efervescência política, e diversos eram os meios de propagação das ideias e questões que tomavam a cidade[6]. Pretendo, assim, estabelecer uma ligação da *revista de ano* com esse espaço público politizado da urbe carioca, percebendo-a como um instrumento de intervenção política de caráter pedagógico, especialmente para os grupos analfabetos.

O trabalho foi, portanto, estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, discuto como a importação e reapropriação de ideias europeias de cunho determinista e cientificista influenciaram intelectuais e políticos brasileiros, particularmente a partir da década de 70, na elaboração de campanhas abolicionistas e republicanas. Na década de 80, a agitação política nas ruas da capital do império brasileiro se intensificou, e um grupo de intelectuais cariocas se destacou pela iniciativa de intervir na sociedade que habitavam. Tal grupo ficou conhecido como "geração boêmia"[7]. Aprofundo, ao longo do capítulo, minha análise acerca desse grupo, pois os protagonistas dessa pesquisa eram seus componentes.

Arthur e Aluísio Azevedo, juntamente com Olavo Bilac, Pardal Mallet, Coelho Neto, Guimarães Passos, Luís Murat, José do Patrocínio e Paula Nei, formavam o grupo dos "boêmios" cariocas. Meu objetivo não é pensar esses intelectuais como um grupo homogêneo, sem conflitos, divergências de ideias e crenças políticas, mas ressaltar o que eles tinham em comum e que acabava se manifestando nas suas variadas atividades, visto que esses intelectuais exerciam múltiplas funções na sociedade como jornalistas, literatos, teatrólogos e cronistas.

Uma das preocupações comuns a esses homens era "pensar a nação" e estabelecer o papel que eles ocupariam nesse processo. Segundo seus ideais, havia a necessidade de superar um passado colonial, entendido como arcaico, e investir no alcance de um futuro, pautado nos princípios do progresso e da civilização. Para a concretização desta "nova nação", era indispensável a conquista da abolição e da república. Esses processos eram entendidos como etapas cruciais para o alcance de uma sociedade moderna formada por homens livres tanto

---

[6] Destaco dois trabalhos que serão utilizados para entender como se deram os debates políticos no espaço público da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX: NEVES, Margarida de Souza. *Os cenários da República.* O Brasil na virada do século XIX para o século XX, em *O Brasil republicano*. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Organização Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 e MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida:* cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

[7] Geração boêmia foi um termo utilizado para fazer referência a um grupo de intelectuais que viveu na cidade do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX. Tal grupo se identificava por ter adotado uma postura de engajamento político e de intervenção social, principalmente na luta pelo fim do regime monárquico e da escravidão. Seus instrumentos de críticas políticas se davam através do humor.

civil quanto politicamente. Os ideais liberais[8] foram incorporados por esses intelectuais, que passaram a divulgar suas ideias, principalmente em jornais, entendidos, naquele momento, como local privilegiado de intervenção, e em obras literárias.

A Rua do Ouvidor, no momento em que atuou a geração "boêmia", caracterizou-se por ser um espaço vivo tanto cultural quanto politicamente. As redações dos jornais, os cafés e os teatros compunham a atmosfera cosmopolita da capital política e cultural no país.

Ainda no primeiro capítulo, construo um debate historiográfico referente às *revistas de ano* de Arthur Azevedo, tendo em vista o pequeno número de trabalhos historiográficos[9] dedicados à análise desses textos teatrais, pois os estudos sobre o teatro ligeiro e cômico no Brasil são insuficientes diante da ampla produção que existiu nos palcos nacionais do século XIX e XX. Assim, pretendo, com essa análise, contribuir com a proposta de historicizar esses espetáculos, ricos em possibilidades de investigação, para discutir mais a fundo o texto teatral da *revista de ano*.

A partir do debate historiográfico realizado, tracei um breve histórico das revistas de ano no Brasil e uma melhor delimitação de quem eram seus espectadores. Para me aproximar de quem foram os espectadores de *Fritzmac* e qual a repercussão da peça na sociedade carioca, utilizo como fonte notícias de jornais da época, referentes à *revista de ano.* Os periódicos pesquisados foram alguns correntes na cidade do Rio de Janeiro, como *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Cidade do Rio de Janeiro* e *Revista Illustrada*.[10]

No segundo capítulo, historicizo e discuto a forma como Arthur e Aluísio Azevedo representaram em *Fritzmac* os principais acontecimentos do ano de 1888. O posicionamento abolicionista dos autores fez com que a *revista de ano* dedicasse grande parte do seu enredo a discutir questões relacionadas ao fim do trabalho escravo. Entre essas questões, destaco a nova condição social dos negros no pós-abolição, as políticas de indenização dos ex-proprietários de escravos, a imigração chinesa e a implementação da república. A forma como essas questões são apresentadas em *Friztmac* evidenciam, por vezes, o posicionamento dos autores em relação a esses debates, que tomaram a sociedade carioca naquele momento.

---

[8] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

[9] Os estudos historiográficos analisados na pesquisa são: RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil:* do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEM, 1988; VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1991; MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1999; e LOPES, Antônio Herculano. *Teatro de revista e a identidade carioca* em *Entre Europa e África:* a invenção do carioca. Antônio Herculano Lopes (org.). Rio de Janeiro: Topbooks: Edições Casa Rui Barbosa, 2000.

[10] Os periódicos pesquisados correspondem ao ano de 1889, com enfoque nas colunas destinadas aos palcos e outros entretenimentos da urbe carioca. São elas respectivamente: *Teatro e ...*, *Teatro*, *Salas e palcos* e *Pelos theatros*.

Outra questão analisada, ainda no segundo capítulo, é a forma como os autores da *revista de ano* representaram determinados tipos de personagens referentes a um universo pensado como mais "popular". Em *Fritzmac*, esses personagens apareceram todos juntos em um cortiço da cidade e estereotipados como capoeiras, mulatas, malandros, libertos e jogadores.

Era uma característica das *revistas de ano* levar para o palco e para os seus variados espectadores inúmeros personagens urbanos. Com essa estratégia, Arthur Azevedo e seus parceiros conseguiam fazer com que os indivíduos se identificassem com as peças. Muitos espaços da cidade eram representados, fazendo com que várias realidades se apresentassem para os espectadores.

Em seus enredos, as *revistas de ano* apostavam sempre no artifício de colocarem seus personagens para realizarem um passeio pela capital do império. Nessa odisseia, distintos valores, posicionamentos e vozes se apresentam aos espectadores, descortinando uma cidade plural.

No terceiro e último capítulos, analiso como algumas práticas carnavalescas foram representadas em *Fritzmac*. Durante o século XIX, a folia dos dias de Momo era marcada por variadas festividades, que incluíam diferentes grupos componentes da sociedade carioca. Duas dessas práticas, o entrudo e as grandes sociedades carnavalescas, aparecem no enredo da *revista de ano*. Meu objetivo é mostrar como a construção discursiva de Arthur e Aluísio Azevedo relaciona essas práticas a um discurso moralizador e em consonância com um ideal de civilização.

Para um melhor entendimento desse discurso moralizador, que visava à anulação de um passado tido como arcaico e em processo de superação, analiso como os dias de Momo foram entendidos pelos literatos contemporâneos a Arthur Azevedo, e quais foram as considerações de Arthur Azevedo em relação a essas festividades, particularmente na sua coluna *De Palanque*, do Jornal *Diário de Notícias*, para, assim, estabelecer um paralelo entre o que aparecia em *Fritzmac* e o que era propagado na imprensa por ele com relação às práticas carnavalescas.

A iniciativa desses literatos de discutirem e intervirem em questões tão múltiplas acabava refletindo uma preocupação com relação aos grupos mais "populares" da sociedade carioca. Portanto, refletir sobre festividades populares também era um meio de pensar em possibilidades de transformação da sociedade brasileira.

A *revista de ano* carioca foi uma manifestação cultural singular, caracterizada por elementos cômicos e satíricos, abarcando, em seus enredos, muito da sociedade carioca

oitocentista reinventada pela ótica dos autores das peças. Ela refletiu, assim, as experiências da capital do império, que passava por grandes transformações no final do século XIX. Os personagens das *revistas de ano* representaram um universo próximo de seus espectadores heterogêneos, que fizeram do gênero um dos mais assistidos na urbe carioca.

1 O RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA E AS REVISTAS DE ANO: DEBATES E REFLEXÕES

Bem quisera eu pensar noutra coisa que não fosse o teatro, isto é, que não fosse aquilo em que penso todos os dias, todas as horas, todos os momentos, nas situações normais da minha vida." Arthur Azevedo[11]

Um país repleto de "novas ideias": a década de 70 e as teorias científicas

Ao final do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro vivenciou uma ampla campanha abolicionista e republicana, que contribuiu para a expressão dos debates em obras literárias, teatrais e jornalísticas. Para compreender esse processo, cabe analisar algumas tendências científicas de cunho determinista que foram difundidas na sociedade brasileira no decorrer da década de 70 dos oitocentos. Nesse período, o país foi invadido por teorias oriundas da Europa, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo social, reinterpretadas e adaptadas à realidade brasileira. Tais teorias foram discutidas, principalmente, pelos grupos letrados do país.

O evolucionismo de Herbert Spencer[12], principal discípulo do teórico do positivismo Augusto Comte, teve grande aceitação no Brasil. Segundo o historiador Richard Graham, em *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*[13], Spencer pensava a sociedade como um organismo que deveria evoluir. No seu entendimento de evolução, as sociedades de caráter liberal, plural e individualista eram as que estavam em maior consonância com o processo do progresso; portanto, as nações que tinham governos liberais eram consideradas como se estivessem no caminho do desenvolvimento. Graham destaca que a reapropriação dessas ideias pelos brasileiros significou uma comparação do Brasil com as nações europeias, tidas como modelos de sociedades evoluídas.

A adaptação dessas teorias às particularidades do país as transformaram em ideias ligadas aos interesses dos grupos que as absorveram. O historiador André Nunes de Azevedo, em *Da Monarquia à República:* um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade

---

[11] AZEVEDO, Arthur. *O Theatro*, em *A Notícia*. Rio de Janeiro, 17-12-1903.

[12] O inglês Herbert Spencer foi autor da obra *O progresso, sua lei e causa*, de 1857.

[13] GRAHAM, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906,[14] atenta para a associação da ideia de progresso à de civilização nos últimos anos do Império brasileiro. Segundo Azevedo, a partir da década de 70, a ideia de progresso passou a ser mais difundida na sociedade brasileira, intimamente ligada à ideia de civilização. Ambas passaram a significar partes indissociáveis de um mesmo processo, já que o progresso conduziria o Brasil ao alcance da civilização, que, além do culto à ciência, caracterizar-se-ia pelo aperfeiçoamento das dimensões morais, estéticas, comportamentais, culturais e político-sociais, baseadas na defesa dos ideais de liberdade dos homens e política[15].

Nesse contexto de florescimento e fortalecimento dos ideais de liberdade no país, o modelo político republicano foi associado à ideia de liberdade política, em contraposição ao Regime Monárquico, que passou a corresponder ao atraso e à tirania. José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil[16], destaca que não havia, no Brasil do século XIX, um único modelo de república, pois os republicanos se dividiram em grupos, com interesses e posicionamentos diferenciados. Os proprietários rurais, particularmente os paulistas, identificaram-se com o modelo de república americano, que era caracterizado pela defesa da não participação popular na implantação do regime e do governo, tanto quanto pela não defesa do federalismo e sem preocupação com a ordem social e política.

Os grupos urbanos compostos por jornalistas, pequenos proprietários, profissionais liberais, professores e estudantes, segundo José Murilo de Carvalho, foram os responsáveis pela construção de uma imagem da monarquia corrupta e arcaica. Para esse grupo que defendia a igualdade e a participação política, o modelo liberal ortodoxo não era interessante, pois tal grupo não possuía recursos econômicos expressivos para ingressar e levar vantagens no sistema de livre concorrência. O modelo identificado como o mais adequado aos interesses desse grupo foi a versão positivista da República. Nesse modelo, o arcabouço teórico positivista de Augusto Comte serviu para embasar a justificativa de que a monarquia era a responsável pela falta de progresso no país, assim como justificou a defesa do Estado laico e intervencionista.

---

[14] AZEVEDO, André Nunes de. *Da monarquia à república:* um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

[15] AZEVEDO, André Nunes de. *Da monarquia à república:* um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Estado do Rio de Janeiro, 2003, p. 101.

[16] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A historiadora Maria Margarida de Souza Neves, em *Os cenários da República.* O Brasil na virada do século XIX para o século XX [17], atenta para a importância que a propaganda republicana teve em jornais das províncias e da Corte. Para a historiadora, esse foi um grande instrumento de divulgação do republicanismo, principalmente depois da publicação do Manifesto Republicano na década de 70. Ela ainda destaca que foi na década seguinte, com o fim da escravidão, que o movimento ganhou mais adeptos, insatisfeitos com a proclamação da Lei Áurea e antigos proprietários de escravos, particularmente os cafeicultores do vale do Paraíba, que aderiram à causa republicana, fortalecendo-a. Os problemas relacionados ao descontentamento da Igreja Católica e dos militares com o Império serviram para agravar os questionamentos em relação ao regime político vigente, armando-se um cenário propício para o golpe da República.

Partindo de uma perspectiva próxima à da historiadora Maria Margarida de Souza Neves, a pesquisa de Maria Tereza Chaves de Mello, em *A República Consentida*[18], discute como a propaganda republicana, nas últimas décadas do século XIX, serviu para deslegitimar as instituições monárquicas através de críticas que propagaram a ideia de uma monarquia decadente e ultrapassada.

Ela utiliza como fontes variados canais da propaganda republicana oitocentista, como jornais, revistas, livros, ilustrações, panfletos e opúsculos, e a repercussão desses veículos nos espaços públicos da cidade, como confeitarias e leituras em voz alta, atingindo, assim, não só os letrados, mas também os indivíduos analfabetos da sociedade. Ela atribuiu essa circulação de ideias à transformação do espaço público nas últimas décadas do século XIX:

> (...) O que ocorreu, na década de 1880, foi a ampliação do espaço público através de associações, conferências, imprensa, livrarias, confeitarias, clubes, mobilizações populares, etc. Com isso a rua foi ressignificada. *Meetings*, imagens, efeitos de retórica, formações discursivas, ilustrações e até mesmo a repressão policial foram elementos ótimos para afetar os olhos, os ouvidos e a emoção, sendo, por isso, fatores eficazes na desintegração do regime, graças à instauração de um novo clima, que impregnou as mentes num simbolismo renovado.[19]

Dessacralizando a figura real, ou seja, o Imperador e desconsiderando seus maiores suportes, que eram a religião e o romantismo, criou-se outra linguagem baseada na agenda

---

[17] NEVES, Margarida de Souza. *Os cenários da República.* O Brasil na virada do século XIX para o século XX, *em O Brasil republicano*. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Organização Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

[18] MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida:* cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

[19] Idem, Ibidem, p.11.

liberal e na ideia de reforma que aceleraria a conquista do progresso-civilização. Maria Tereza Chaves de Mello não defende o apoio popular na proclamação da República, e sim de uma politização do espaço público da sociedade fluminense no final do século XIX e de uma circulação das ideias republicanas entre a população.

O darwinismo também teve grande destaque no Brasil da década de 70. Teoria desenvolvida pelo naturalista inglês Charles Darwin, em sua obra *A origem das espécies*, de 1859, tinha como princípio a origem única de todos os homens e a seleção natural como meio de evolução. Para o cientista, as espécies mais adaptadas ao seu *habitat* levariam vantagens sobre as demais, reinterpretadas nas mais diversas áreas do conhecimento, especialmente nos estudos destinados ao pensamento social. Tais ideias geraram um princípio de hierarquia entre os povos[20].

Lilia Moritz Schwarcz, em *O espetáculo das raças:* cientistas, instituições e questões raciais no Brasil - 1870-1930[21], destaca o importante papel que as teorias raciais de análise tiveram no Brasil em fins do século XIX. Ela aponta o liberalismo e o racismo como os principais modelos teóricos explicativos desse contexto e elege como o objetivo de sua pesquisa a compreensão das ideias raciais na sociedade brasileira:

> (...) Assim, interessa compreender como o argumento racial foi política e historicamente construído nesse momento, assim como o conceito *raça*, que além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social. O termo *raça*, antes de aparecer como um conceito fechado, fixo e natural, é entendido como um objeto de conhecimento, cujo significado estará sendo constantemente renegociado e experimentado nesse contexto histórico específico, que tanto investiu em modelos biológicos de análise.[22]

Dando enfoque às variadas formas de interpretação que essas teorias raciais sofreram no país, a historiadora enfatiza o quanto elas se tornaram viáveis e oportunas aos interesses de grupos que queriam estabelecer critérios diferenciados de cidadania no contexto de enfraquecimento da escravidão. Assim, a temática racial justificava, cientificamente, as hierarquias tradicionais, que, abaladas com o anunciado fim do sistema escravista, prendiam-se aos argumentos de inferioridade e superioridade das "raças". A mestiçagem aparecia como assunto polêmico; o darwinismo social via a miscigenação como algo negativo, pois desacreditava da possibilidade de transferência de "caracteres adquiridos", ou seja, as "raças"

---

[20] Ver BOCK, Kenneth. *"*Teorias do progresso, desenvolvimento e evolução*"*. In: BOTTOMORE, T. B; NISBET, Robert. (orgs.) *História da análise* sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 60-66.

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

[22] Idem, Ibidem, p. 17.

eram produtos finais imutáveis; portanto, os cruzamentos só serviriam para o processo de degeneração dos "tipos puros". Essa última premissa era incompatível com as ideias defendidas pelo evolucionismo cultural. Para este, a humanidade estava fadada ao alcance da civilização; desta forma, todos os grupos humanos iriam evoluir.

No Brasil, o evolucionismo cultural e o darwinismo social, que teoricamente eram contraditórios entre si, foram adotados como modelos de sucesso, combinados a partir de uma interpretação seletiva de suas premissas. Do darwinismo social, adotou-se a ideia das diferenças e hierarquia das "raças"; do evolucionismo cultural, a ideia de constante mutação e aperfeiçoamento dos povos. Ambas as premissas foram relacionadas no intuito de legitimar projetos nacionais que estavam em gestação no final do século XIX no país e que apostavam na possibilidade de progresso de uma nação mestiça. Segundo Lilia Schwarcz, foi no contexto da década de 70 que um tipo especializado de intelectual passou a existir. Esses intelectuais ficaram conhecidos como os "homens de *sciencia*", graças aos trabalhos que desenvolviam em instituições científicas da época, preocupados com o progresso científico da nação, e que foram responsáveis pela formulação de teorias raciais aplicadas à realidade brasileira.

Dentro dessa perspectiva das ideias raciais, a teoria de inferioridade dos negros foi bastante aceita no Brasil. Associados ao atraso, à barbárie e ao trabalho compulsório, os negros foram responsabilizados pelos males da sociedade brasileira. Celia Maria Marinho de Azevedo, em *Onda branca, medo negro:* o negro no imaginário das elites – século XIX[23], aponta a convergência dos argumentos liberais e raciais no esforço de explicar a suposta irracionalidade da escravidão, tanto pelo caráter compulsório do seu regime de trabalho quanto pela "inferioridade racial dos africanos". Os brancos, por sua vez, foram associados ao trabalho livre, ao progresso e à civilização. O incentivo à vinda de imigrantes brancos para o país tinha, segundo a historiadora Celia de Azevedo, o objetivo de substituição dos negros em todos os setores, não só rurais como também urbanos. Nesse contexto de incentivo à imigração branca, a repulsa a imigrantes que não pertenciam a nacionalidades brancas se intensificou, especialmente no debate sobre a imigração chinesa, pois os chineses foram associados ao atraso e ao vício, característica dos "povos inferiores".

A teoria de "branqueamento da população" passou a ser discutida, baseada no argumento de que era necessário incentivar o "cruzamento" entre negros e brancos, a fim de conseguir "elevar mentalmente" os primeiros, produzindo um mestiço que "cruzado" com

[23] AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda branca, medo negro:* o negro no imaginário das elites século XIX. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

outro branco, em um processo contínuo de miscigenação, exterminaria, a longo prazo, os negros do país. Segundo Thomas E. Skidmore, em *Preto no Branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro[24], a "teoria do branqueamento" foi bastante aceita entre os principais membros da elite política nacional nas últimas décadas do século XIX. Ele destaca que essa teoria esteve baseada na presunção da superioridade branca e em outras duas suposições:

> (...) Primeiro – a população negra diminuía progressivamente em relação à branca por motivos que incluíam a suposta taxa de natalidade mais baixa, a maior incidência de doenças, e a desorganização social. Segundo – a miscigenação produzia "naturalmente" uma população mais clara, em parte por que o *gene* branco era mais forte e em parte porque as pessoas procurassem parceiros mais claros do que elas.[25]

Thomas Skidmore afirma que essa conclusão era fruto de uma análise particular às especificidades nacionais, e que no Brasil existia uma rejeição ao argumento de que a miscigenação produziria uma população de "degenerados", pois havia a crença de que a população mestiça seria capaz de se tornar mais branca, tanto cultural quanto fisicamente, e, portanto, mais sadia.

Nesse contexto de novas ideias, inúmeros debates acerca do futuro do país começaram a ser formulados. O historiador Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*[26], apontou a "geração de homens letrados de 70" como um grupo responsável por pensar em projetos para o país. Para ele, esse grupo de intelectuais, que tinha como "palavra de ordem" a condenação da sociedade imperial, esteve engajado em uma luta por reformas políticas que acabaria com a escravidão e transformaria o país em uma República Democrática, cuja arma era a pena, utilizada como meio para promover mudanças sociais. A imprensa[27] e a literatura se transformaram nos principais canais de expressão desse grupo, refletindo seus projetos para a nação.

---

[24] SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

[25] Idem, ibidem, p. 81.

[26] SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[27] Na década de 70 dos oitocentos, houve uma mudança na imprensa brasileira. Graças ao barateamento dos processos de impressão, foi possível uma diversificação e crescimento de publicações, que transformaram a imprensa em um canal independente e de manifestação de insatisfações coletivas. Na década de 80, a imprensa carioca passou a ampliar sua participação nos debates políticos da época, principalmente os que envolviam o abolicionismo e o republicanismo. Na década de 90, a imprensa carioca entrou em contato com inovações tecnológicas, como os linotipos, que substituíram os compositores tipográficos, ampliando a possibilidade de compor os textos com mais rapidez e atualizar as informações em um prazo de tempo mais curto. Ver SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 208-286, e BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p. 11-26.

É oportuno problematizar o que significava ser um "intelectual" na sociedade brasileira, em fins do século XIX. Segundo a historiadora Angela Alonso, em *Ideias em movimento*: a geração de 1870 na crise do Brasil Império[28], não havia, nesse período no Brasil, uma definição muito clara separando o campo intelectual do político e vice-versa. A concepção de atuação política era ampliada, não restrita apenas a funções representativas institucionais, e tal atuação podia ser alargada para a defesa de ideias e a formulação de projetos político-culturais, que se manifestavam em obras literárias, revistas, conferências populares[29], institutos de pesquisa, jornais, teatro, entre outros meios[30].

A geração boêmia e o humor como instrumento de crítica política

A partir da década de 80, houve uma maior propagação, na urbe carioca, de algumas ideias que nortearam os intelectuais da década de 70. As ruas do centro da capital do Império tornaram-se palco de discussão das mesmas que foram repercutidas em jornais, cafés, livros, panfletos e poemas. Elas anunciaram uma modernização da sociedade brasileira pelo alcance da civilização.

Dentro desse amplo universo urbano, composto por poetas, jornalistas e oradores, focalizarei esta análise sobre um grupo em especial: os intelectuais que pertenceram à geração boêmia. Desta forma, contextualizarei o campo intelectual ao qual pertenceram Arthur e Aluísio Azevedo no intuito de compreender suas atuações no cotidiano da cidade e suas redes de sociabilidades. Para analisar a atuação desse grupo na sociedade oitocentista carioca, destaco alguns importantes estudos sobre essa temática.

A historiadora Mônica Pimenta Velloso, em *Modernismo no Rio de Janeiro*[31], discute a forma como os humoristas boêmios cariocas pensaram a cidade, eles próprios e a nacionalidade através do humor. Ela afirma que o grupo se destacava por construir um imaginário do cotidiano da cidade em um período de gestação do processo de modernidade.

---

[28] ALONSO, Angela. *Ideias em Movimento:* a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

[29] A historiadora Karoline Carula realizou um estudo centrado na análise da repercussão do darwinismo, nas Conferências Populares da Glória, entre os anos de 1873-1880. Ela destaca a presença expressiva dessas ideias nas temáticas das conferências, assim como a sua reprodução e ou comentário em alguns periódicos cariocas do período. Por fim, ela aponta a presença de preceitos darwinistas na obra *O mulato*, de Aluísio Azevedo, demonstrando a existência de um público leitor na cidade do Rio de Janeiro conhecedor das ideias propagadas pelas Conferências Populares. Ver CARULA, Karoline. *A tribuna da ciência:* as Conferências Populares da Glória e as discussões do darwinismo na imprensa carioca (1873-1880). São Paulo: Annablume, 2009.

[30]ALONSO, Angela. *Op. cit*. p. 38.

[31] VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro:* turunas e quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

Repensando o termo moderno, Mônica Velloso enfatiza as diversas nuances culturais de sua expressão, desvinculando-o da ideia de movimento cultural organizado por uma vanguarda intelectual e do modernismo da década de 20. Assim, o humor é por ela entendido como um elemento integrante da complexa e ampla modernidade brasileira.

Realizando um estudo sobre a representação humorística na história brasileira, o historiador Elias Thomé Saliba, em *Raízes do riso:* a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio [32], situou e distinguiu a figura do humorista brasileiro. Desta forma, ele estabeleceu uma relação entre o humor e a boemia intelectual carioca. Para Saliba, o humorista típico do período da Belle Époque se confundia com os membros da geração boêmia, que eram figuras múltiplas, pois reuniam várias atuações, como a de cronista de imprensa ligeira, caricaturista, publicitário, comediógrafo, entre outras. O humor era utilizado por esses intelectuais para tratar dos acontecimentos de relevância política da época, exprimindo suas expectativas e questionamentos sociais relacionados a um projeto modernizante de nação.

Outro estudo historiográfico importante sobre a geração boêmia é o desenvolvido por João Paulo Coelho de Souza Rodrigues em *A geração boêmia:* vida literária em romances, memórias e biografias[33]. Nele, o autor procura mostrar, historicamente, como as memórias e biografias destinadas a falar dos boêmios, como grupo e individualmente, produziram variadas interpretações e reelaboraram suas experiências. Ao atentar para a construção, nas décadas de 1920 e 1930, de uma imagem da geração associada à vida desregrada, levada em mesas de cafés e de confeitarias elegantes, nas quais se discutia literatura e se produzia anedotas, João Paulo Coelho de Souza Rodrigues destaca a dissociação desses intelectuais da atuação política. Segundo ele, o primeiro a discutir essa questão foi o crítico literário Brito Broca em *Naturalistas, parnasianos e decadistas*: vida literária do realismo ao pré-modernismo [34]. Para Broca, era um erro classificar a geração boêmia apenas como "piadistas de mesa", pois o motivo que a levou a disputar esse título era a pretensão de viver apenas da literatura, e o principal elemento que a caracterizou era a militância política, principalmente abolicionista e republicana.

---

[32] SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso:* a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

[33] RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza Rodrigues. *A geração boêmia*: vida literária em romances, memórias e biografias, em: *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. (org) Sidney Challoub e Leonardo A. M. Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

[34] BROCA, Brito. *Os intelectuais no advento da República*, em *Naturalista, parnasianos e decadistas*: vida literária do realismo ao pré-modernismo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

O trabalho de Leonardo Affonso de Miranda Pereira, em *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX[35], também contribui com considerações a respeito de alguns membros da geração de intelectuais boêmios. De acordo com esse historiador, tais intelectuais entendiam a sociedade de forma polarizada entre os "populares" e as camadas mais abastadas economicamente; assim, eles se intitularam gerenciadores dessa sociedade de diferentes, pois, ao pensarem os rumos do país, assumiram um jeito próprio de interpretar o mundo e transformá-lo, forjando projetos de nação que incluíam setores tidos como "populares".

O engajamento político dos intelectuais da geração boêmia era o principal elo entre eles; a politização e a intervenção social se davam nas ruas da cidade transformadas em arenas diárias de luta; a sátira e o humor tornaram-se poderosas armas para brigar pelos ideais de nação. Dois membros dessa geração de intelectuais serão analisados mais a fundo, priorizando-se suas trajetórias na cidade do Rio de Janeiro e procurando-se estabelecer um diálogo entre a vida pública de ambos e suas redes de sociabilidades.

Para a realização deste breve histórico sobre a vida de Arthur e Aluísio Azevedo utilizarei, respectivamente, as obras de Raimundo Magalhães Júnior, em *Artur Azevedo e sua época*[36], e a de Jean-Yves Mérian, em *Aluísio Azevedo:* vida e obra[37].

Segundo Raimundo Magalhães Júnior, Arthur Azevedo nasceu no dia 7 de julho de 1855, e seu irmão Aluísio, no dia 14 de abril de 1857. Vindos de uma família de prestígio na sociedade maranhense, devido ao respeito e à influência que o pai David Gonçalves de Azevedo, vice-cônsul de Portugal em São Luís, exercia, os irmãos conviveram com os grupos mais privilegiados da capital do Maranhão. Arthur Azevedo foi o primeiro a partir para a cidade do Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 1873. O motivo da sua transferência para a Corte foi a perda do seu emprego na Secretaria de Governo, ato de represália às críticas que ele fazia a instituições públicas e ações de governantes locais no jornal *O Domingo.* No Rio de Janeiro, capital do Império, Arthur Azevedo intensificou sua função de correspondente e representante do mesmo jornal, *O Domingo*. Em 1878, começou a colaborar com o *Diário do Rio de Janeiro*, ficando responsável pelas crônicas da coluna *Teatros, Clubes e Circos*. Em 1880, fundou, juntamente com Aníbal Falcão, uma folha diária, inicialmente chamada de *A*

---

[35] PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

[36] MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

[37] MÉRIAN, Jean- Yves Mérian. *Aluísio Azevedo:* vida e obra (1857-1913). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris, 1988.

Gazetinha, pois fazia alusão à conhecida *Gazeta de Notícias*. Com o tempo, a folha passou a ser chamada de *Gazetinha do Vintém*, devido ao seu baixo preço. Arthur Azevedo participava da feitura de muitas matérias, e contava com a participação de seu irmão Aluísio nesse jornal, que serviu como canal para as matérias abolicionistas e republicanas de José do Patrocínio e Lopes Trovão, por exemplo. Seu interesse pelo teatro era tamanho que ele passou a ser crítico teatral, vindo a, em 1885, tornar-se escritor da coluna *De Palanque*, no jornal *Diário de Notícias*; e, em 1894, da coluna *O Theatro*, do jornal *A Notícia*. Arthur Azevedo ainda trabalhou enviando crônicas e matérias sobre teatro e variedades para os jornais *O País*, *O Século* e *Correio da Manhã*. Como comediógrafo, destacou-se como autor das "revistas de ano", gênero que lhe proporcionou visibilidade e sucesso, mas também foi responsável por ocasionar muita polêmica, pois essas revistas eram instrumentos de crítica política e social. Ao todo, Arthur Azevedo produziu dezenove revistas de ano com diversos parceiros. Atuou, também, como funcionário público, trabalhando na Secretária de Agricultura, Comércio e Obras Públicas.

Aluísio Azevedo foi para o Rio de Janeiro no ano de 1876, três anos após seu irmão Arthur. Segundo Jean-Yves Mérian, ele partiu para a capital do Império no intuito de prosseguir seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes e, ao chegar à cidade, Aluísio contou com a ajuda do irmão, que o apresentou aos seus amigos literatos e jornalistas. Aluísio Azevedo conseguiu trabalhar como caricaturista das revistas *O Mequetrefe*, *O Figaro*, *A Comedia Popular* e, mais tarde, passou a desenhar, também, para *A Revista Illustrada*. Suas caricaturas satirizavam figuras de destaque político de sua época, atuando como importante arma de crítica. A atividade jornalística de Aluísio Azevedo não foi tão intensa como a de seu irmão, pois ele não chegou a ser redator de nenhum jornal, ficando sua atuação mais restrita à produção de romances-folhetins. Quanto à sua participação no teatro, Aluísio Azevedo não obteve tanto sucesso como Arthur, destacando-se mais como escritor de romances, a exemplo de *O mulato* e *O cortiço*, obras que abordaram importantes debates políticos e sociais de sua época. Em parceria com o irmão Arthur, ele colaborou na feitura de uma comédia, *Casa de Orates*; uma opereta, *Flor-de-Lis*; e duas revistas de ano, *Fritzmac*, de 1889, e *A República*, de 1890; esta última censurada pelo Conservatório Dramático devido às críticas feitas ao Governo Republicano.

As redes de sociabilidades constituídas pelos intelectuais que pertenceram à geração boêmia foram importantes canais de troca de ideias e experiências. Destaco a imagem a seguir como um registro da sociabilidade praticada por alguns membros desse grupo, que

procuravam se pautar em movimentos culturais e políticos europeus para realizarem no Brasil ações impactantes que divulgariam melhor suas obras, essa fotografia é um exemplo disto:

1 - Literatos "dissecam" Arthur Azevedo, em casa de Olavo Bilac. Fonte: Arquivo da ABL, pasta Olavo Bilac, OBFO21. Autor não identificado, [s/d].[38]

A utilização da fotografia como fonte histórica, fugindo a uma função meramente ilustrativa, requer uma análise que a entenda como resultado de um trabalho social de produção de sentido, informando sobre determinada sociedade e conformando suas visões de mundo. O texto imagético necessita de uma crítica e, para a realização desta, de uma instrumentalização metodológica.

Para pensar o uso da fotografia na construção do conhecimento histórico, baseio-me no método proposto por Ana Mauad em seu artigo *Através da imagem:* fotografia e história interfaces[39], no qual ela entende a organização do texto fotográfico, que pressupõe competência para produção e leitura, a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo. Ana Mauad define esses dois segmentos da seguinte forma:

---

[38] Vemos na fotografia, da esquerda para a direita: Olavo Bilac, Leôncio Correia, Henrique Holanda, Pedro Rabelo, Dr. Pederneiras, Álvaro de Azevedo Sobrinho, Plácido Júnior. "Dissecando" Arthur Azevedo está Coelho Neto.

[39] MAUAD, Ana. *Através da imagem:* fotografia e história interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, Vol. 1, nº 2, 1996.

> O primeiro envolve escolhas técnicas e estéticas, tais como enquadramento, iluminação, definição da imagem (...). Já o segundo é determinado pelo conjunto de pessoas, objetos, lugares e vivências que compõem a fotografia (...).”[40]

Para a prática do exercício de “olhar através da imagem”, o historiador precisa explorar os dois segmentos responsáveis pela produção de sentido na imagem. Utilizando tais noções, para analisar a imagem anteriormente destacada, pratico o exercício da crítica, para, assim, dialogar intertextualmente com outras fontes destinadas a pensar a geração de intelectuais da qual Arthur e Aluísio Azevedo fizeram parte. A fotografia em foco corresponde, provavelmente, ao final do século XIX ou início do XX. Nesse período, o controle dos meios técnicos de produções fotográficas estava nas mãos de grupos mais privilegiados economicamente, mesmo havendo um aumento do número de profissionais e usuários da fotografia, que se deu graças à compactação das máquinas e ao barateamento do preço das mesmas.[41] Essa fotografia foi produzida na casa de Olavo Bilac, em um momento privado de descontração. O objeto da imagem são os intelectuais que teatralizam o famoso quadro barroco de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632). Esses intelectuais recriam a imagem do quadro em uma encenação bem humorada. O humor, por sinal, era uma característica latente nesse grupo. Este tipo de imagem estava muito em voga na época e, em muitos casos, transformou-se em álbuns que são registros típicos deste período.

Destaco o pensamento de Antônio Cândido em *Literatura e sociedade:* estudo de teoria e obra literária[42], no qual ele afirma que para o entendimento de uma obra artística é indispensável a realização de um estudo sobre o contexto social dos seus autores. Assim, reitero a relevância do breve histórico realizado, que apontou para a postura de engajamento político que Arthur e Aluísio Azevedo tiveram ao longo das muitas atividades que desenvolveram, entendendo-os como típicos intelectuais de fins do século XIX, que se assumiram como responsáveis pela implementação de projetos que visavam à transformação da sociedade brasileira.

É indispensável destacar que o grupo de intelectuais cariocas ao qual pertenceram Arthur e Aluísio Azevedo não era homogêneo e nem isento de conflitos, muito pelo contrário, eles divergiam acerca de muitos assuntos, como sobre suas opções artísticas e políticas. No entanto, eles convergiam em uma questão que, inclusive, lhes dava identidade, era no esforço de elaborarem opiniões e intervirem na sociedade em que viviam.

---

[40] MAUAD, Ana. Através da imagem*:* fotografia e história interfaces. *Tempo*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p. 10.

[41]Idem, ibidem, p. 8.

[42]CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade:* estudo de teoria e obra literária. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1980.

As *revistas de ano cariocas* na historiografia

A vida teatral da cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, foi marcada pela existência de variados tipos de espetáculos. Os espectadores podiam prestigiar as encenações líricas de tenores estrangeiros, o teatro dramático e os espetáculos cômicos, marcados pela música e pela dança.

João Roberto Faria, em *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil[43], aponta algumas formas de teatro que fizeram sucesso entre o grande público em fins dos oitocentos. Ele destaca que as companhias dramáticas passaram a adaptar romances folhetinescos, dramas fantásticos, novos e velhos melodramas franceses e portugueses, tudo isso para atrair, de alguma forma, o público que estava cada vez mais voltado para o teatro cômico e musicado, especialmente para as revista de ano, que emplacaram inúmeros sucessos nos últimos decênios do século.

O historiador Fernando Mencarelli, em *Cena aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo[44], identifica o surgimento da revista de ano no seu formato moderno e com tal nomenclatura em Paris, na França, em fins do século XVIII. Descendente direta da *Commedia dell'Arte* italiana e dos teatros das feiras de Paris, as revistas de ano nasceram voltadas para um público amplo e variado que, em sua grande maioria, era formado por grupos menos abastados socialmente. Ao longo do século XIX, as revistas de ano tornaram-se um gênero de maior escala mundial, espalhando-se pela Europa. Foi via Portugal que o gênero revisteiro chegou ao Brasil.

Segundo Mencarelli, a primeira revista de ano no Brasil foi *As surpresas do Sr. José da Piedade*, datada de 1859. Tal revista surgiu na cidade do Rio de Janeiro, de autoria controversa. Foi anunciada sem designação dos autores que, hoje sabemos, eram Figueiredo Novais, um funcionário do Tesouro Nacional e membro do Conservatório Dramático, e outro companheiro desconhecido. A peça ficou apenas três dias em cartaz e foi encerrada por intervenção da polícia, devido às confusões que ocorreram durante o espetáculo, sobretudo graças a uma cena que criticava o *Diário do Rio de Janeiro*. Devido à estreia conturbada e polêmica, o gênero foi rejeitado pelos empresários locais. A segunda revista de ano só surgiu quinze anos após o episódio, intitulada *Revista de ano de 1874*, de autoria do jornalista

---

[43] FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

[44] MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1999.

Joaquim Serra, interpretada pelo ator Antônio de Souza Martins e mal recebida pelos setores mais privilegiados da sociedade, ainda em 1875. Joaquim Serra escreveu outra revista do gênero, intitulada *Rei morto, rei posto*.

Em 1878, Joaquim Serra e Arthur Azevedo escreveram *O Rio de Janeiro de 1877*, sendo essa a primeira revista de ano escrita por Arthur, que devido a problemas de encenação dos atores não obteve sucesso, segundo comentários à época. A primeira revista de ano que obteve sucesso com os espectadores foi *O mandarim*, de 1884. Escrita por Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, teve como chave para o sucesso a implementação da caricatura de personalidades importantes da época e, no caso desta, a de um "barão do café", João José Fagundes de Rezende e Silva. Este, por sua vez, sentiu-se ofendido e escreveu cartas ao *Jornal do Comércio*, queixando-se da peça e de seu humor caricatural. Entretanto, suas reclamações não conseguiram impedir que a peça continuasse sendo exibida.

Posteriormente, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio repetiram a parceria um ano depois, escrevendo *Cocota*. No entanto, essa revista não teve o recurso da caricatura, desagradando os espectadores, pelo que se pode depreender da curta duração do espetáculo. Em 1886, a dupla optou por produzir uma revista baseada em uma crônica policial real que se tornou célebre na cidade do Rio de Janeiro. No ano de 1884, houve o julgamento do caixeiro Miguel José de Lima e Silva, que havia tomado três contos de réis do comendador Joaquim José de Oliveira em troca de um título de barão que se revelou falso, provocando o crime. A revista de ano se chamou *O bilontra* e foi um sucesso de público. A revista de ano *O carioca*, de 1887, teve a mesma fórmula de *O bilontra*, na qual Arthur Azevedo e Moreira Sampaio optaram por retratar algumas figuras públicas, como o de uma senhora da alta sociedade, Francisca Castro. Essa senhora, cujo nome estava envolvido em um julgamento conhecido na cidade, havia sido acusada de torturar e matar uma escrava, e a polêmica em torno da revista passou a se intensificar. Novamente, aqueles que se viam representados reclamavam do gênero. *Mercúrio* e *O homem*, ambas de 1887, foram as últimas revistas de ano escritas pela dupla em parceria.

João Roberto Faria destaca que as revistas de ano cariocas, ao final do século XIX, tinham alguns aspectos formais concretizados; a fragmentação era seu traço mais evidente. Assim, para os espectadores acompanharem os variados fatos e incidentes rememorados sem se perderem no enredo, os autores utilizavam personagens que tinham a função de fazer uma ligação dos quadros que compunham as peças. O *compère* tinha a função de explicar a ação para a platéia. Além desse recurso, havia a opção de um enredo cômico desenvolvido ao longo dos quadros e utilizado como elo. A linguagem maliciosa, os cenários espetaculosos, as

apoteoses, a música, a dança, os versos simples, a crítica política e a caricatura foram os principais elementos que caracterizaram as revistas de ano.

Para refletir sobre as *revistas de ano* como objeto de estudo, a análise de algumas obras tornam-se essenciais. Essas obras contribuíram para pensar tal gênero como uma manifestação cultural rica em possibilidades de investigações, tanto para a historiografia quanto para a crítica literária.

Um estudo pioneiro, na tentativa de traçar um histórico do teatro de revista ao longo da história do Brasil, é o de Roberto Ruiz em *O teatro de revista no Brasil:* das origens à I Guerra Mundial[45]. Ressaltando a transformação do gênero ao longo dos anos, ele caracteriza o teatro de revista, no final do século XIX, pelo seu teor político e crítico, destacando Arthur Azevedo como o responsável por implementar o recurso da caricatura não só dos fatos, mas também de pessoas; característica essa que contribuiu para o sucesso e polêmica do gênero.

A pesquisa de Neyde Veneziano, em *O teatro de revista no Brasil:* dramaturgia e convenções[46], tem como principal objetivo estudar os aspectos dramatúrgicos do teatro de revista no Brasil, suas técnicas e convenções, procurando suas características, a fim de elaborar um perfil mais preciso do gênero, marcado pelo grau de improvisação. Ela destaca como convenção das revistas de ano dois estágios: o do fio condutor e o dos quadros episódicos. O fio condutor era construído por personagens que estavam fugindo ou perseguindo algo, e, nessa movimentação, os personagens passavam de um quadro para outro. Neyde Veneziano enfatiza que apesar de o gênero ter sido importado da Europa, ele foi "abrasileirado", abarcando tipos, costumes, caricaturas e acontecimentos do cotidiano da sociedade brasileira. Ela afirma que o teatro de revista contribuiu para a "descolonização cultural do teatro brasileiro", criando um modo genuinamente brasileiro de falar do país por meio do teatro.

As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro, da crítica literária Flora Sussekind, foi um trabalho importante no campo da análise do conteúdo das revistas de ano e do diálogo com a sociedade carioca do século XIX. Realizando um estudo centrado nas revistas de ano de Arthur Azevedo, Flora Sussekind procura a relação dessas revistas com as transformações pelas quais passava a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Para a autora, as revistas criavam a produção de um *Rio-Capital utópico*, e Arthur Azevedo, dessa forma, inventava para os seus espectadores uma maneira diferente de enxergar o espaço urbano que

---

[45]RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil:* do início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

[46]VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora Universidade Estadual de Campinas, 1991.

habitavam; espaço esse repleto de reformas citadinas e mudanças históricas. Portanto, os espectadores, ao assistirem às revistas de ano, teriam a impressão de *súbito controle* sobre o espaço urbano e a história, estabelecidos em *miragens tranqüilizadoras da Capital*.[47] Segundo Flora, as revistas de ano prestaram tributo ao olhar do espectador: em cena, tudo passava apressado; os personagens andavam em um ritmo acelerado. Ela afirma que foi via a revista que se originou um "olhar moderno" em direção à cidade. Um olhar treinado pelo surgimento e desaparecimento de edifícios, praças, monumentos. Assim, as revistas de ano estariam normatizando o olhar do público e tranquilizando os cidadãos-espectadores inseguros diante de inúmeras mudanças.

Fernando Mencarelli, em *Cena aberta*, problematizou algumas das ideias defendidas por Flora Sussekind. Nesse trabalho, o historiador destaca que a compreensão das revistas de ano como criadoras de "miragens tranquilizadoras da cidade" e como elemento no processo de "invenção" da cidade do Rio de Janeiro parece pressupor uma homogeneização da sociedade, abstraindo, assim, as possibilidades de diferentes significados e de interpretações distintas produzidas pelas revistas de ano, conforme os diferentes segmentos sociais. Fernando Mencarelli defende a polissemia de opiniões e sentidos que tornaram as revistas de ano palco de contradições e disputas, onde múltiplos segmentos da sociedade se viam representados. Para ele, as revistas de ano eram espaços onde se encontravam diversas leituras, ideias e interpretações existentes na sociedade carioca; por isso, elas tinham um caráter polissêmico.

Refletindo sobre a obra de Fernando Mencarelli, percebi as inúmeras possibilidades de leitura que uma revista de ano pode sofrer. Sendo assim, penso em problematizá-las enquanto locais de apresentação de importantes debates políticos da época, particularmente do ano de 1888. Para pensar tal questão, utilizo como arcabouço teórico as noções de prática, representação e apropriação desenvolvidas por Roger Chartier em sua obra *A história cultural:* entre práticas e representações, pois entendo que as práticas sociais que compõem o enredo das revistas de ano são representações do mundo social "*sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam*"[48]; portanto, essas representações são fruto das apropriações que seus autores fazem das práticas sociais, como eles entendem que elas são ou como eles gostariam que elas fossem.

---

[47]SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 60.

[48]CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.p. 17.

Roger Chartier também contribui com algumas reflexões acerca do debate entre história e ficção. Em *A história ou a leitura do tempo*[49], ele destaca a historiografia e a ficção como modalidades de conhecimento que se relacionam e dialogam com o passado. Segundo Chartier, os trabalhos historiográficos que utilizam obras ficcionais como documentos demonstram a "*evidenciação da força das representações do passado propostas pela literatura.*"[50], tanto quanto pelo teatro, que se apoderaram, muitas vezes, do passado e de suas representações coletivas. Baseada nesta reflexão, penso o teatro como importante fonte de relato do passado, pois as revistas de ano tinham o compromisso de reconstruir fatos inspirados no cotidiano da sociedade carioca, servindo, assim, como relatos de época, que possuíam como cenário de seus enredos a cidade do Rio de Janeiro, seus habitantes, seus espaços, suas tensões e dilemas, registrados sob a ótica de seus autores.

Em uma tentativa de compreender quem eram os espectadores das revistas de ano, Fernando Mencarelli utilizou, em sua obra, os termos *público* e *sociedade*. Segundo o historiador, o primeiro termo era utilizado por Arthur Azevedo para fazer referência aos grupos menos abastados economicamente e iletrados da sociedade carioca; e o segundo, para designar os alfabetizados e com maior poder aquisitivo. Fernando Mencarelli destaca um trecho de uma crônica de Arthur Azevedo publicada no dia 24 de janeiro de 1895, na coluna *O Theatro*, do jornal *A Notícia*. No trecho em questão, Arthur Azevedo distinguiu os espectadores das revistas de ano, operetas e mágicas dos espectadores de outros espetáculos, como ópera e os teatros amadores de clubes.

> Revelar notar que no Rio de Janeiro, por via de regra, só vão ao teatro os pobres ou, quando muito, os remediados, isto é, os que vivem de um rendimento certo e têm que sujeitar a existência a um orçamento implacável. As classes abastadas só vão à ópera, e quando vão (...). O ainda haver público para encher aos sábados e domingos alguns dos nossos teatros é não só a prova mais evidente de que o teatro é o divertimento predileto do fluminense (...).[51] (Grifos meus).

Neste trecho, percebe-se uma desvinculação aparente dos membros da *sociedade* como espectadores das revistas de ano. Realizando uma análise mais profunda de outras crônicas publicadas por Arthur Azevedo na coluna citada, Fernando Mencarelli percebeu que essa questão era mais complexa e que, por vezes, era possível encontrar membros da intitulada *sociedade* prestigiando algumas revistas de ano:

---

[49]CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

[50]Idem, ibidem, p. 25.

[51]AZEVEDO, Arthur. *O Theatro*, em *A notícia*. Rio de Janeiro, 24-01-1895 apud MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1999, p. 140.

> Podemos concluir que a questão era mais complicada do que parecia à primeira vista, pois essa "parte fina e culta" da população, que aparentemente costumava freqüentar um teatro que colaborasse apenas com a afirmação de seu status, também podia ser encontrada nas cadeiras de algumas revistas de grande sucesso.[52]

O estudo de Fernando Mencarelli contribuiu para um melhor entendimento dos espectadores das revistas de ano e como eles se diferenciavam dos espectadores de outros gêneros teatrais, porém definir o termo *público* apenas como aquele formado por grupos menos abastados economicamente e iletrados parece um pouco vago e impreciso na tentativa de compreender quem eram esses espectadores.

No intuito de melhor delimitar quem eram os componentes do *público* que compunham as revistas de ano, vejamos a pesquisa de Larissa de Oliveira Neves em *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história*[53]. Neste trabalho, Larissa de Oliveira Neves realiza uma análise mais profunda: traçando um perfil desse *público*, ela destaca que apesar dos baixos preços dos ingressos, os mais baratos custavam, no ano de 1896, cerca de 1$500 (réis); preço esse que não variou muito ao longo dos anos, já que, no ano de 1907, as "gerais" custavam 2$000. Contudo, esses ingressos não eram acessíveis aos grupos mais pobres da sociedade carioca. No final do século XIX e início do XX, na cidade do Rio de Janeiro, um trabalhador braçal, como um ex-escravo ou um imigrante, recebia, em média, 2$000 por diária de trabalho. Tal quantia pode ser equiparada ao valor do preço da passagem do bonde, que custava 1$000. Sendo assim, esses trabalhadores braçais, que recebiam tal quantia, não podiam se dar ao luxo de frequentar o teatro de revista, visto que também sustentavam suas famílias. Trabalhadores de outras categorias como os especializados, a exemplo dos ferreiros, marceneiros, cocheiros, pintores, entre outros, ganhavam cerca de 8$000 diariamente. Os ambulantes das mais diversas ocupações podiam ganhar, diariamente, por volta de 12$000. Os funcionários públicos de baixo escalão chegavam a receber entre 175$000 a 300$000 por mês.[54] Sendo assim, a maior parte das pessoas que compunham o *público* das revistas de ano eram funcionários públicos, trabalhadores especializados, comerciantes, ou seja, pessoas que podiam custear os preços dos ingressos, o que preteria os grupos mais pobres.

---

[52] MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1999, p. 149.

[53] NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo: em busca da história.* Campinas: Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.

[54] Idem, Ibidem, p. 23.

As definições de *público* e *sociedade*, trabalhadas por Fernando Mencarelli e Larissa de Oliveira Neves, serão utilizadas na análise dos espectadores de *Fritzmac*. Através das críticas teatrais publicadas nos periódicos cariocas dos oitocentos, pretendo identificar o tipo de espectadores de *Fritzmac*, bem como analisar a repercussão da peça nos jornais. Utilizarei como fontes os seguintes periódicos cariocas do ano de 1889: *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Cidade do Rio de Janeiro* e *Revista Illustrada*.

O historiador Níobe Abreu Peixoto, em *João do Rio e o palco:* momentos críticos[55], destaca que, em fins do século XIX e início do XX, os maiores jornais do país mantinham colunas teatrais, em sua maioria assinadas por colaboradores fixos, os quais também produziam artigos e crônicas. Tais colunas forneciam a programação teatral de suas cidades, uma breve apresentação das peças e informações sobre os atores, atrizes e empresários. Em alguns momentos, os colunistas apresentavam ou reproduziam opiniões sobre os textos dramáticos[56].

É oportuno destacar as considerações de Robert Darnton, em *O beijo de Lamourette:* mídia, cultura e revolução[57], acerca do uso de jornais como fontes históricas. Ele afirma que *"(...) a notícia não é o que aconteceu no passado imediato, e sim o relato de alguém sobre o que aconteceu (...)"*[58]. Assim, os relatos dos periódicos, cujos textos me servem como fontes, não são "*coletâneas de relatos*", e sim documentos que devem ser desconstruídos e problematizados ao longo da minha análise.

Outra questão interessante levantada por Fernando Mencarelli em sua obra é o debate sobre a ambiguidade que existia na relação entre Arthur Azevedo, um literato erudito, e o gênero revisteiro popular. Ele afirma que os principais críticos do teatro feito por Arthur Azevedo eram Machado de Assis e José Veríssimo, literatos muito estimados pelo comediógrafo. Esses críticos classificavam o *teatro de revista* como um dos gêneros responsáveis pela "decadência do teatro nacional", pois defendiam a construção de uma dramaturgia literária nacional próxima dos modelos da tradição dramatúrgica da tragédia e da alta comédia, preterindo os gêneros como as *operetas*, as *mágicas*, as *revistas de ano*, que eles

---

[55] PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco:* momentos críticos.v.2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

[56]Idem, ibidem, p. 23.

[57]DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette:* mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[58] Idem, Ibidem. p. 18.

não consideravam como "teatro sério"[59], e ainda os classificavam como meras traduções ou cópias de modelos estrangeiros, indo, assim, de encontro as seus projetos de valorização da identidade nacional através, também, das manifestações artísticas.

É importante atentar para o fato que Machado de Assis e José Veríssimo ao criticarem e apontarem as revistas de ano como responsáveis pela "decadência" do teatro nacional estavam se referindo ao texto teatral, focando na dramaturgia e não no teatro como um todo, excluindo de suas análises os agentes produtores das peças, o público e a crítica. Não levando em consideração, desta forma, a renovação dos teatros ocasionada pelas operetas, mágicas e revistas de ano.

Segundo Fernando Mencarelli, Arthur Azevedo teve um posicionamento ambíguo em relação a essas críticas, pois concordava com a ideia de "decadência do teatro nacional", mas, para ele, as invasões dos gêneros de teatros ligeiros não era a causa disso. Saindo em defesa do gênero, Arthur Azevedo argumentava que a qualidade de tais peças e da atuação de seus atores eram as responsáveis pelo seu sucesso entre os espectadores, que sabiam apreciar um bom espetáculo. Ele apontava como responsável pela decadência do teatro nacional a má qualidade das atuações dos atores dos gêneros dramáticos. Mencarelli destaca que tal posicionamento de Arthur Azevedo não deixava de ser uma autodefesa, visto que ele era o principal autor do gênero revisteiro na cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que defendia que era possível haver "arte" na revista de ano, dependendo da qualidade de suas encenações e do talento dos seus escritores, Arthur Azevedo acabava preso aos valores do grupo de literatos ao qual pertencia. Não que por vezes manifestasse certo desprezo em relação ao gênero, adotando uma atitude ambígua que expunha as contradições sofridas por um escritor que tinha de viver da pena, mas que se pretendia erudito. O autor estava envolvido com o movimento de cultura urbana e popular que valorizava o teatro de revista e ao mesmo tempo pretendia guiar-se pelos princípios dos literatos valorizados de seu tempo.

Mencarelli destaca que Arthur Azevedo era um defensor do Teatro Nacional, e que foi por muitos anos um militante dedicado a campanha de construção do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, projeto que não pode ver concluído, pois veio a falecer antes da sua inauguração. Esse envolvimento profundo de Arthur Azevedo com o teatro o colocou como protagonista de importantes debates. O posicionamento do intelectual em relação a esses debates foi por muitas vezes contraditório, evidenciando as complexas relações sociais e

[59] Segundo Fernando Mencarelli, a expressão "teatro sério" estava relacionada aos dramas e comédias nacionais que se pautavam em uma dramaturgia literária. Cf. MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas, SP: Unicamp, 1999. p. 60-67.

culturais nas quais ele esteve enredado e os muitos papéis que assumiu na sociedade carioca, em fins do século XIX.

Antônio Herculano Lopes, em *Teatro de revista e a identidade carioca*[60], caracteriza o teatro de revista no Rio de Janeiro como um teatro "entre o erudito e o popular". Para ele, esse gênero tinha como compromisso principal a diversão; portanto, era aceito pela população que secularmente havia sido habituada à presença de sátiras, músicas e danças nos espetáculos públicos[61]. Antônio Herculano Lopes aponta para a formação de um público fiel e assíduo às diversas modalidades de teatro musicado, destacando a sua aceitação entre os setores mais populares da sociedade carioca. Para esse estudioso, o teatro de revista sofreu uma transformação na passagem do século XIX para o XX. Arthur Azevedo, nesse contexto, havia perdido o controle sobre o gênero, que passou a ser caracterizado pelo maxixe, pelo espetáculo musical e visual, pela malícia sensual e menos pela crítica política. Quando acusado de ser o responsável pela consolidação do gênero no país e, consequentemente, pela "decadência do teatro brasileiro", Arthur Azevedo se defendia, dizendo que as revistas de ano haviam lhe ajudado a sobreviver, economicamente falando, e que ele sempre havia zelado pela produção de peças de qualidade textual e artística.

Pensar as revistas de ano como uma manifestação teatral que esteve envolvida com a questão do erudito e do popular requer uma reflexão mais profunda acerca de como esses conceitos foram pensados na sociedade brasileira no final do século XIX. A historiadora Mônica Pimenta Velloso, em *As tradições populares na Belle Époque carioca*[62], atenta para a transformação, na década de 70 dos oitocentos, do entendimento do conceito de cultura nacional. Ela destaca que a geração cientificista desse período passou a interpretar a nossa cultura a partir dos ideais universalistas, que a classificou como "*uma espécie de 'subcultura européia' considerada como inferior por integrar elementos arcaicos, bárbaros e selvagens*"[63]. A cultura passou a ser analisada como um objeto de estudo científico, dividida entre dois saberes: o erudito e o popular, entendidos, naquele contexto, como opositores entre si. O erudito era considerado universal, sintonizado com a modernidade e o progresso; já o popular representava o arcaico, o mundo que seria extinto. Segundo Mônica Pimenta Velloso,

---

[60] LOPES, Antônio Herculano. *Teatro de revista e a identidade carioca* em *Entre Europa e África:* a invenção do carioca. Antônio Herculano Lopes (org.). Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

[61] Antônio Herculano Lopes traça um histórico da presença de elementos de canto, dança e brincadeira ao longo da história do teatro no Brasil, fazendo referência do período colonial até o início do século XX.

[62] VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na "belle époque" carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

[63]Idem, Ibidem, p. 7.

essa visão defendia que as elites letradas eram as responsáveis pela conservação do patrimônio cultural da nação, consideradas superiores por estarem em sintonia com a cultura universal, e as camadas populares, que não eram conhecedoras dos princípios da ciência, estavam ligadas ao arcaico e particular. Essa dicotomia entre o erudito e o popular, segundo a historiadora, representa uma tradição nas reflexões acerca das temáticas culturais, perdurando até o século XX.

O teatro de revista de Arthur Azevedo era destinado aos grupos populares da urbe carioca, nomeados como *público*. O contexto no qual ele esteve inserido foi marcado pela dicotomia da cultura nacional entre o erudito e o popular; portanto, é compreensível que muitos dos debates que envolveram o gênero teatral no final do século XIX o avaliassem a partir desta lógica, classificando-o como uma manifestação cultural que se distanciava do teatro erudito, caracterizado pelos textos literários nacionais.

Embora os setores letrados da sociedade brasileira oitocentista percebessem o erudito e o popular de maneira dicotômica e o intelectual Arthur Azevedo, como homem de seu tempo, reafirmassem tal paradigma, o teatro que ele se propunha a realizar, ou seja, o teatro de revista fugia a esse modelo. Deste modo, percebo as revistas de ano como um elemento cultural híbrido, partido da noção de hibridismo desenvolvida por Nestor García Canclini em *Culturas híbridas*[64], que entende por hibridação "*processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*."[65]

Canclini também atenta para o cuidado de pensar o que ele chama de "estruturas ou práticas discretas" como resultados de hibridações, o que demonstra a não existência de "fontes puras", ou seja, de elementos culturais que não tenham sofrido hibridações.

Dentro desta perspectiva, as revistas de ano de Arthur Azevedo teriam fundido elementos da cultura popular e erudita, atingindo assim a grupos distintos da sociedade carioca oitocentistas, tanto letrados, quanto iletrados.

A iniciativa desses literatos em produzirem uma manifestação artística voltada para os grupos mais populares se respaldava também em um discurso moralizante de levar debates, informações e um pouco de "arte", neste caso literatura, a população por eles considerada menos privilegiada e alheia. Assim, eles se auto-atribuíam da função de serem capazes de intervir e alcançar os grupos populares.

---

[64]CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

[65]Idem, Ibidem, p. 19.

Tal iniciativa sinaliza uma preocupação mais ampla por parte desses intelectuais ao pensarem a sociedade na qual viviam, demonstrando um interesse na sociedade como um todo. Desta forma, procurarei analisar as representações das práticas carnavalescas, uma das festividades mais populares na corte oitocentista, na revista de ano *Fritzmac*, no intuito de demonstrar que os projetos de nação desses intelectuais, de caráter civilizador, carregavam reflexões bem mais densas e amplas. Esses homens percebiam que a política não se dava apenas em instituições burocráticas, ela também se expressava nas ruas e em práticas sociais. Sendo assim, o ato de intervir nas mesmas demonstrava o grau de envolvimento desses homens com sua época.

A revista de ano *Fritzmac* e sua repercussão nos jornais cariocas do século XIX

A revista de ano *Fritzmac*[66] foi produzida em 1889 e representada, pela primeira vez, na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Variedades Dramáticas[67], em 1º de maio do mesmo ano.

A revista de ano teve como cenário a cidade do Rio de Janeiro, e seu enredo contou a história do *Diabo Pero Botelho*, que, com a ajuda do alquimista *Fritzmac*, criou *Mademoiselle Fritzmac* da infusão dos sete pecados capitais, incumbida de corromper o país. Contra ela, o *Amor* criou *Amorosa* da infusão das sete virtudes opostas aos pecados. Ao chegar à capital do Império, *Mademoiselle Fritzmac* decidiu por corromper o *Barão de Macuco*, que passeava pela cidade. Na tentativa de protegê-lo, *Amorosa* travou uma batalha com *Mademoiselle Fritzmac*, que terminou com a vitória da primeira e a condenação da segunda a ficar no Brasil, vendo o país prosperar. Como se pode ver, o texto incluía questões que incorporavam práticas medievais populares, como o alquimista, temas muito afeitos á literatura romântica, ou seja, a construção de criaturas por homens, com recursos muito impalpáveis como os pecados e as críticas políticas de fundo – à corrupção.

Em sua primeira temporada na cidade do Rio de Janeiro, *Fritzmac* teve quarenta e nove encenações; sendo a última no dia 24 de junho de 1889. Depois dessa última encenação,

---

[66]A *revista de ano* aparece em alguns periódicos da época como: *Cidade do Rio de Janeiro*, o *Paiz* e *Gazeta de notícias*, com a nomenclatura de *Frotzmac*, que estaria, assim, fazendo uma caricatura do acontecimento que a nomeou: um caso de falsificação de bebidas ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, envolvendo a indústria dos senhores Fritz e Mack. O processo referente a esse caso durou mais de dois anos e teve sua finalização no mês de outubro de 1888, com a condenação dos réus à prisão e ao pagamento de uma pesada multa. No decorrer das apresentações, a *revista de ano* passou a ser chamada também de *Fritzmac*.

[67]Inaugurado em 21 de maio de 1888, na Rua da Constituição, 3 / fundos com a Travessa da Barreira – Centro do Rio de Janeiro. O endereço eletrônico da lista é: www.ctac.gov.br/centrohistorico, maio de 2010.

o espetáculo partiu para a cidade de São Paulo. Durante o período em que esteve na capital do Império, a peça foi divulgada e comentada por colunas de jornais cariocas destinadas aos palcos. As notícias sobre a peça saíam quase que diariamente nos jornais.

A estreia de Fritzmac foi relatada como um sucesso de espectadores. O Jornal *O Paiz* noticiou tal evento na coluna *Teatro,* em 3 de maio de 1889:

> Frotzmac.
>
> O teatro Variedades Dramáticas apanhou anteontem a maior casa que tem conseguido desde a sua inauguração. O povo acotovelava-se nas galerias, no poleiro, por trás dos camarotes, nos jardins, em todas as dependências públicas do pequeno edifício de espetáculos.[68]

De modo geral, a peça *Fritzmac* foi considerada um espetáculo de sucesso. O fato de Arthur e Aluísio Azevedo terem participado da imprensa da época e conquistado, em muitas redações de jornais, amigos pessoais podem ter contribuído para uma avaliação positiva do espetáculo. No entanto, esse fato não era garantia de críticas favoráveis aos espetáculos. Durante o período no qual *Fritzmac* esteve em cartaz, a lotação do Teatro Variedades apareceu como uma constante nos periódicos cariocas[69]. Vejamos uma notícia correspondente ao espetáculo, tirada da coluna *Salas e palcos*, do Jornal *Cidade do Rio*. Nela, observa-se uma referência à consolidação da *revista* entre os espectadores cariocas:

> Extraordinário sucesso está produzindo atualmente no Teatro Variedades a bela revista de Arthur Azevedo e Aluísio Azevedo Frotzmac. As enchentes[70] se sucederam e todas as noites o elegante teatro da Praça da Constituição é pequeno para conter a multidão que para ele aflui.[71]

Fritzmac não foi o único espetáculo do gênero dedicado ao ano de 1888. Outras revistas de ano tomaram os palcos cariocas no ano de 1889. Em fevereiro, estrearam quatro peças do gênero: *Abolindemrepcotchindego*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida; *1888*, de Oscar Perdeneiras; *D. Sebastiana*, de Moreira Sampaio; e *Bendegó,* de autoria desconhecida[72]. Porém, a assinatura de Arthur Azevedo em uma revista a diferenciava das demais, porque ele era o comediógrafo de maior prestígio de sua época e colecionador de diversos sucessos.

---

[68]*Teatro*, em *O Paiz*. Rio de Janeiro, 03-05-1889.

[69]Procurei notícias referentes à revista de ano *Fritzmac* nos seguintes periódicos: *Gazeta de notícias, O Paiz, Cidade do Rio* e *Revista Illustrada*. Todos foram unanimes em comentar o sucesso da *revista de ano* entre os espectadores.

[70]A expressão "enchente" era muito utilizada no século XIX e XX para fazer referência a presença do público aos teatros.

[71]*Salas e palcos*, em *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 08-05-1889.

[72]FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 170.

Em outra notícia da coluna *Teatro e...*, do jornal *Gazeta de Notícias*[73], houve uma menção a uma suposta quantidade de espectadores que teria comparecido ao espetáculo todas as noites:

> Há muito tempo não revela o público tamanho entusiasmo por uma peça, como está acontecendo com Fritzmac (...).
> A lotação dos bilhetes no Variedades Dramáticas acaba todas as noites, e no jardim estão sempre mais de mil pessoas (...).[74] (Grifos meus)

O número aproximado de espectadores que apareceu quantificado na notícia deve ser relativizado. Certamente, esse número não correspondia à quantidade exata de pessoas que se dirigiram aos espetáculos todas as noites, mas, relacionando essa informação a outras que destacaram a boa frequência do espetáculo, concluo que *Fritzmac* foi uma revista de sucesso em sua época, especialmente em relação a outros gêneros teatrais, como a dramaturgia literária, que não despertava mais o interesse dos espectadores. Esse "desinteresse" dos espectadores em relação aos palcos do "teatro sério" foi apontado em uma notícia da coluna *Pelos Theatros*, da *Revista Ilustrada*[75], em 13 de maio de 1889:

> Vão correndo bastante animada a presente quadra teatral.
> O público, depois de andar fugitivo das casas de espetáculos, volta, de novo a freqüenta-las, com dedicação, enchendo todos os theatros que funcionam e que atraem com suas novidades.
> Estas, não são lá muito em folha, exceção feita do Frotzmac, e até de novidades, pode-se dizer, que apenas tem o nome.
> Não há ninguém, todavia, que não goste de reler, ao fim de algum tempo, o livro que lhe agradou e do qual já não se lembra, assim, como a respeito de teatro é com o prazer, que a gente revê as peças que nos arrebataram ou nos comoveram.
> Posto que os atrativos não sejam desses a que se pode chamar irresistíveis, todavia presentemente, os teatros atraem o público e proporcionam ocasião de se passar algumas horas da noite de modo agradabilíssimo.[76] (Grifos meus)

Os gêneros cômicos e musicados haviam caído no gosto dos espectadores cariocas que se interessavam pelo seu caráter satírico, alegre, e pela representação de um cotidiano familiar.

Vejamos, a seguir, uma caricatura da *Revista Illustrada* dedicada aos autores de *Fritzmac*, publicada no dia 4 de maio de 1889:

---

[73]Fundado em 2 de agosto de 1874 por Ferreira de Araújo. A g*azeta de notícias* era um periódico vendido a 40 réis o exemplar e de um caráter liberal.

[74]*Teatro e...*, em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 08-05-1889.

[75]Fundada no ano de 1876 por Angelo Agostini, a *Revista Illustrada* era um jornal que, além dos textos, conteve gravuras ilustrativas.

[76]*Pelos Theatros*, em *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 13-05-1889.

2 - AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 04-05-1889.[77]

[77]Utilizo essa caricatura apenas com o intuito de reforçar a repercussão da revista de ano *Fritzmac* nos periódicos da época. Não tenho o objetivo de problematizar o papel da caricatura e dos caricaturistas na sociedade carioca do século XIX. Para o aprofundamento dessa questão recomendo a leitura do seguinte trabalho: Cf. VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

A caricatura de Angelo Agostini apontou o sucesso da revista de ano *Fritzmac*. Abaixo da caricatura lêem-se os seguintes dizeres: "*A revista Frotzmac pode ser considerada um buquê literário oferecido ao público*". Essa referência a uma suposta qualidade literária contida na revista de ano *Fritzmac* aparece também no trecho de outra notícia da coluna *Pelos Theatros*, do mesmo periódico *Revista Illustrada*, publicada no dia 4 de maio de 1889:

> (...) Escrita quase toda em verso e em verso que pode ser lido, só isso bastaria para lhe caracterizar o mérito literário. Há, porém, cenas felizes, situações preparadas com suma habilidade e quem tem a coroá-la as unanimes gargalhadas do público (...).[78] (Grifos meus)

Esse tipo de crítica que levava em consideração a análise do texto teatral era um dos critérios de avaliação dos espetáculos realizados pelos críticos teatrais brasileiros oitocentistas. Para compreender o papel do crítico teatral, na virada do século XIX, destaco a obra de Flora Sussekind, em *Papéis colados*[79].

Nesse estudo, a pesquisadora além de apontar a multiplicidade de papéis que esses homens ligados ao teatro podiam exercer; eles podiam ser ensaiador, autor, promotor de espetáculos, entre outras funções. Ela pontua os elementos que eram utilizados para a realização da avaliação dos espetáculos, no final do século XIX. Primeiramente, eles levavam em consideração a reação do público aos espetáculos; em segundo lugar, observavam o texto, ou seja, se a peça tinha sido "bem escrita" ou não; em terceiro lugar avaliam o desempenho dos atores e a eficiência dos cenários e em último lugar se o espetáculo se adequava ou não ao gosto do público.[80]

O interesse do público pelas revistas de ano foi um dos motivos que fez com que Arthur Azevedo continuasse a escrever peças do gênero. Por vezes, o comediógrafo alegou que o gênero revisteiro lhe rendia um bom lucro, graças ao público que comparecia aos espetáculos. De acordo com Arthur Azevedo, essa boa freqüência do público as revistas de ano era reflexo de peças "bem feitas".

Arthur Azevedo nas muitas vezes em que saiu em defesa do gênero revisteiro alegou que sempre tentará levar as revistas de ano um pouco de "arte", ou seja, uma qualidade textual condizente com os padrões dos literatos de sua época. Arthur e Aluísio Azevedo, conforme já foi dito, eram homens eruditos e identificavam-se com valores do grupo ao qual pertenciam. Não estou querendo dizer que havia um consenso entre o gosto literário desses intelectuais, o

---

[78]*Pelos Theatros*, em *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 04-05-1889.

[79]SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

[80]Idem, Ibidem, p. 68.

que quero destacar é a iniciativa de Arthur Azevedo em tentar levar ao *público*, ou seja, aos grupos populares, um pouco do que ele considerava "qualidade" literária.

Essa iniciativa reforça a premissa de que Arthur Azevedo, assim como outros intelectuais contemporâneos a ele, tinha a intenção de intervir na sociedade e, especialmente nos grupos mais populares, levando, desta forma, até elas seus ideais de sociedade e de modelo de civilização, que também se manifestavam no que eles intitulavam como desenvolvimento cultural e artístico.

Um crítico ou cronista teatral que qualificava ou desqualificava um determinado espetáculo procurava avaliá-lo de acordo com o gênero ao qual ele pertencia. Havia uma defesa da separação e hierarquia dos gêneros, assim, as peças deveriam obedecer às regras do seu gênero.

Segundo Flora Sussekind, o próprio Arthur Azevedo partilhava dessa ideia, chegando a sugerir uma separação dos teatros e dos atores por gêneros:

> Se nossos teatros estivessem divididos por gêneros; se neste só se representasse o drama, naquele só a comédia e naquele outro fosse exclusivamente destinado à opereta, à mágica e à revista de ano, todas as empresas ganhariam dinheiro, e os atores não se estragariam tanto, porque, digamo-lo, não há nada para estragar o ator como obrigá-lo a saltar constantemente deste para aquele gênero, não há talento que resista a essa promiscuidade híbrida, a essas deslocações extravagantes.[81]

De acordo com essa separação rígida dos gêneros, ao avaliar um espetáculo os cronistas teatrais deviam criticá-lo segundo seu gênero. No caso das revistas de ano, que eram comédias, a capacidade das peças de fazerem seus espectadores rirem era um critério de avaliação.

Uma crítica feita pelo literato Raul Pompéia[82], na coluna *Theatro e ...*, do jornal *Gazeta de Notícias*, atribuiu a revista de ano *Fritzmac* o status de uma boa comédia:

> A revista dos irmãos Azevedo, no Variedades, pode-se, como já se fez, afirmar que é a melhor que se tem aparecido em nosso teatro. No desconchavo geral da peça, característico do gênero, há de permeio trechos de <u>comédia de primeira ordem</u> (...). Há (...) <u>deliciosas passagens do gracioso espetáculo e boa literatura</u>.[83] (Grifos meus).

---

[81]AZEVEDO, Arthur. *O theatro* em *A Notícia*. Rio de Janeiro, 31-12-1896 apud SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 70.

[82]Raul Pompéia nasceu na cidade de Angra dos Reis, no dia 12 de abril de 1863, se mudou para cidade do Rio de Janeiro ainda menino. Em 1881, se mudou da capital do Império para a cidade de São Paulo onde ingressou na Academia de Direito de São Paulo. Passou a atuar como jornalista ativista na luta pelo fim da escravidão e da monarquia. Gazeta do Povo, Correio Paulistano e Jornal do Comércio foram alguns dos jornais que ele trabalhou. Também escreveu crônicas, contos e romances, como *O Ateneu* (1888). Cf. CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia*: biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

[83]*Teatro e...*, em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12-05-1889.

Além de ter classificado *Fritzmac* como uma boa comédia, Raul Pompéia também destacou a qualidade literária da revista de ano. Ele era um homem estimado e reconhecido entre os literatos da geração de 80.

Desta forma, a partir da crítica realizada por Raul Pompéia, percebo uma tentativa de atribuir a revista de ano *Fritzmac* alguns méritos literários, além dessa crítica evidenciar que não existia um consenso entre os literatos acerca das revistas de ano, ela também demonstra que ao analisar uma peça, que não pertencesse a dramaturgia e nem a comédia nacional, o crítico teatral buscava um pouco do texto literário nos espetáculos, talvez no intuito de fazer com que ele fosse prestigiado pelos setores letrados da sociedade, visto que, o final do século XIX foi marcado por uma vasta produção do gênero revisteiro, assim como por uma grande receptividade junto ao público. Todos esses fatores davam visibilidade aos espetáculos, gerando um debate em relação aos mesmos, incluindo variados posicionamentos críticos.

A ideia de "decadência" do teatro nacional não explica o teor de todas as críticas relacionadas as *revistas de ano* cariocas. O posicionamento de Raul Pompéia com relação a *Fritzmac* aponta para uma postura de valorização do gênero ligeiro, por parte de alguns intelectuais oitocentistas.

Acredito que o estudo específico da repercussão de cada revista de ano em periódicos e revistas da época seja indispensável para um entendimento mais profundo das muitas visões existentes na sociedade oitocentistas em relação aos espetáculos do gênero.

Quanto ao tipo de espectadores que compunham as plateias que prestigiaram *Fritzmac*, é possível através das mesmas colunas obter algumas importantes informações. Vimos que a historiografia que tratou de discutir e problematizar o perfil dos espectadores das revistas de ano na cidade do Rio de Janeiro constatou que, apesar do teatro de revista sempre ter sido tratado como um teatro destinado às massas populares, a presença de membros da intitulada *sociedade* não era algo impossível de acontecer nos espetáculos. A coluna *Teatro e...* destacou a presença de membros da *sociedade* carioca no espetáculo *Fritzmac*:

> (...) A esse teatro tem concorrido ultimamente a parte mais escolhida da nossa sociedade, e todas as noites, são encontradas, nos seus camarotes e galerias nobres, as mais distintas famílias da nossa sociedade (...).[84] (Grifos meus).

A menção aos membros da "distinta sociedade" como frequentadores da revista de ano *Fritzmac* reitera o argumento de que seu público era realmente variado e não apenas formado

[84]*Teatro e...* em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 13-05-1889.

pelos setores mais populares da sociedade carioca, porém tal frequência não era tão habitual nos espetáculos do gênero; talvez por isso ela era destacada quando ocorria:

Frotzmac

> A excelente revista de Arthur e Aluísio Azevedo tem levado ao Teatro Variedades Dramáticas a melhor roda da sociedade fluminense, contando-se nesse número as principais famílias (...)[85]. (Grifos meus).

Frequentada por *público* e *sociedade*, *Fritzmac* se consagrou como uma das principais revistas de ano de Arthur Azevedo.

Dedicada a tratar dos principais acontecimentos do ano de 1888, a revista de ano evidencia, no decorrer de seus quadros e cenas, o contexto da urbe carioca nas últimas décadas do século XIX. Nesse período, a cidade era o principal centro político, cultural e comercial do Império: metade do comércio exterior do país passava pelos seus portos.

O seu crescimento demográfico foi intenso, resultado de levas de imigrantes nacionais e internacionais que buscavam oportunidades de sobrevivência. Segundo José Murilo de Carvalho, em 1890 a cidade registrava, do total de sua população, 28,7 % de estrangeiros e 26 % de imigrantes provenientes de outras regiões do Brasil[86]. Entre os anos de 1872 e 1890, a população da cidade dobrou, passando de 274.972 habitantes para 522.651, contando-se a população regular e flutuante.[87]

Devido ao aumento da população e da expansão da infraestrutura de transportes e comunicação, houve um crescimento do comércio e do número de profissionais liberais. A mão de obra empregada na atividade mercantil cresceu aproximadamente 200% de 1872 a 1890, enquanto profissionais liberais passaram de 2.383 a 7.133. O número de pessoas classificadas na categoria sem profissão correspondia a cerca de um quinto da população e o número de escravos que habitavam a Corte era enorme: correspondia a mais da metade do total de seus habitantes[88].

---

[85]*Teatro e...* em *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro, 15-05-1889.

[86]CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados.* O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 17.

[87]MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida:* cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: Editora FGV: Editora Edur, 2007, p. 62.

[88]Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe. *Vida privada e ordem privada no Império* em *História da vida privada no Brasil,* v. 2*:* Império: a Corte e a modernidade nacional – coordenador-geral da coleção Fernando A. Novaes; organizador do volume Luiz Felipe Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 24.

O escravo urbano atuava como escravo de ganho[89] e escravo doméstico, e eles estabeleceram uma dinâmica de vida bastante particular e diferenciada. A cidade do Rio de Janeiro exerceu grande atração sobre os forros e escravos. Essa atração tinha como um dos seus principais motivos a identificação com grupos dos mesmos segmentos que já habitavam a cidade, com suas expressões culturais, elos de parentescos e espacialidades bem demarcadas[90].

Os setores menos abastados da sociedade carioca, em fins dos oitocentos, era plural e com distinções pouco nítidas. Essa população marginal vivia toda ela na cidade velha, onde disputava serviços esporádicos. Suas habitações eram caracterizadas pela precariedade, desordem e irregularidade; esses indivíduos habitavam pensões, casarões e cortiços, localizados, principalmente, no centro da cidade. Famílias inteiras dividiam o espaço de pequenos quartos. Os problemas relacionados à higiene eram constantes nesses locais. A convivência diária dessas pessoas era marcada pelas tensões, conflitos e brigas, e dividiam-se os espaços de lazer e da realização das atividades domésticas.

A vida nas ruas se caracterizou pela diversidade. Na economia urbana do período, os setores que mais cresceram foram os de serviços e o do trabalho informal; vendas ambulantes e negócios de fundo de quintal se proliferaram por todo o centro da cidade. A citação a seguir ilustra esse cotidiano das ruas oitocentistas cariocas:

> Pelas ruas das cidades ou nos mercados, junto aos roceiros dos arredores, misturavam-se vendedores ambulantes de lenha, de carvão, de peixe, imprimindo uma característica toda especial aos baixios da cidade (...)[91]

As ruas do centro da cidade eram compostas por salões de café, confeitarias, editoras, livrarias, grandes magazines, lojas da Rua do Ouvidor[92] e restaurantes que atraíam os membros da alta sociedade carioca. Essas pessoas conviviam com os setores populares, com

---

[89]A historiadora Marilene Rosa Nogueira discute o cotidiano dos escravos de ganho na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. Segundo ela, esses cativos tinham que promover seu próprio sustento e levar para seus proprietários parte do rendimento de sua jornada de trabalho. Analisando o universo desses escravos de ganho e suas diversas artimanhas para sobreviver no sistema escravista, e por vezes tirar vantagens dele, ela demonstra a importância do negro de ganho na mão de obra da cidade do Rio de Janeiro, e o quanto a escravidão se adaptou ao meio urbano e o meio urbano a ela. Cf. SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua:* a nova face da escravidão. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

[90]Cf. WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Da escravidão à liberdade:* dimensões de uma privacidade possível, em *História da vida privada no Brasil*, v. 3- República: da *Belle Époque* à Era do Rádio\ Fernando A. Novais (coordenação-geral da coleção); Nicolau Sevcenko (organização do volume). São Paulo: Companhia de Letras, 1998, p. 99.

[91]Idem, ibidem, p. 117.

[92]A Rua do Ouvidor, no centro da cidade do Rio de Janeiro, era o berço da intelectualidade fluminense em fins do século XIX; ela dava visibilidade às modas, repercutia acontecimentos políticos. Ir a ela, diariamente, era, neste período, rotina de muitos habitantes. Além da intelectualidade, ela atraía representantes das mais variadas camadas sociais.

as carroças e bondes puxados a burro, os prédios de arquiteturas coloniais, as ruas estreitas e sinuosas.

A capital do Império criou um padrão comportamental que moldou o país: uma ideia de que era na Corte que ocorriam todos os acontecimentos de peso histórico que determinavam significantes modificações na conjuntura brasileira. Segundo André Nunes de Azevedo, esse processo pode ser explicado como "capitalidade", conceito que tem a seguinte definição:

> (...) um fenômeno tipicamente urbano que se caracteriza pela constituição de uma esfera simbólica originada de uma maior abertura a novas idéias por parte de uma determinada cidade, o que confere a esta um maior cosmopolitismo relativo às suas congêneres e uma maior capacidade de operar sínteses a partir das diversas idéias que recepciona. Este conjunto simbólico, que se desenvolve nas vicissitudes das experiências históricas vividas pela urbe, identifica a cidade como espaço de consagração dos acontecimentos políticos e culturais de uma região ou país, tornando-a uma referência para as demais cidades e regiões que recebem a sua influência (...).[93]

Para o historiador, a cidade Rio de Janeiro tinha sua capitalidade como elemento característico mais rico e tradicional. Essa ideia de centro emanador dos principais acontecimentos do país esteve presente no imaginário da urbe carioca no final dos oitocentos, que foi palco de importantes acontecimentos políticos de relevância nacional, a exemplo da abolição da escravatura e do fim da Monarquia.

Segundo Emília Viotti da Costa, em *Da Monarquia à República*[94], o fim do trabalho escravo no país acelerou a decadência das oligarquias tradicionais agrárias. Apesar de uma aparente desorganização do trabalho e do medo, por parte dos antigos latifundiários donos de escravos, de uma crise na lavoura brasileira, o ritmo de desenvolvimento econômico acelerou e abriu novas possibilidades de ascensão social, especialmente, para os grupos urbanos.

Ex-escravos migraram das fazendas do Vale do Paraíba para a cidade, juntando-se à população de libertos que já havia lá. As camadas sociais dominantes não projetaram nenhum tipo de política de inclusão dos negros na sociedade, que passaram a sobreviver, sobretudo, de atividades subalternas, entregues à sua própria sorte. Essa população se alocou em antigos casarões localizados no centro da cidade, principalmente, nas áreas portuárias. Para as autoridades da época, os negros representavam uma ameaça à ordem, à moralidade pública e à

---

[93]AZEVEDO, André Nunes de. *A Capitalidade do Rio de Janeiro.* Um exercício de reflexão histórica, em: André Nunes de Azevedo (org.) *Anais do Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*, Rio de Janeiro, 23 a 26 de outubro de 2000. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002, p.45.

[94] COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à República*: momentos decisivos. São Paulo: UNESP, 1999.

segurança. Vistos como “perigosos”, eles não se encaixavam no projeto de cidade moderna que começava a se inaugurar.

Os debates acerca das políticas de imigração se intensificaram com o fim da escravidão. O governo brasileiro criou uma série de incentivos para atrair imigrantes para o país, os antigos proprietários de escravos argumentavam que precisavam de braços para as lavouras, pressionando as autoridades da época. A escolha do “imigrante ideal” foi um importante pressuposto dos debates sobre as políticas de imigração. Os europeus se destacaram os preferidos; escolha que correspondeu à incorporação e reinterpretação das teorias raciais oitocentistas.

Analisarei, no próximo capítulo, a forma como Arthur e Aluísio Azevedo representaram, em *Fritzmac*, a abolição da escravatura e suas tensões, incluindo os debates políticos sobre a questão da indenização dos ex-proprietários de escravos, o negro e a sua nova condição de liberto, os ideais republicanos e a imigração, especialmente a chinesa, que teve um grande destaque na revista de ano em questão. Apesar dos poucos estudos historiográficos destinados a essa temática, a imigração chinesa foi um assunto bastante debatido na sociedade brasileira em fins do século XIX; talvez por isso, Arthur e Aluísio Azevedo tenham tratado desse assunto em sua revista de ano.

As revistas de ano constituíram um interessante espaço de debates políticos, formado por uma diversidade de personagens e experiências do cotidiano carioca, e geraram uma polissemia de interpretações com os assuntos abordados, o que não anulou a presença das crenças e visões de mundo dos seus autores. Desta forma, as revistas de ano contribuíram com a circulação das ideias pertencentes aos membros da geração de intelectuais cariocas oitocentista, alargando o campo de circularidade dessas ideias entre grupos intermediários da sociedade carioca, colaborando, assim, para que os habitantes da cidade, que em sua maioria eram analfabetos, recebessem informações e as reinterpretassem, interando-se de muitas questões políticas que lhes eram contemporâneas.

2 A ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA E SUAS TENSÕES EM CENA

> Outros colegas falaram da minha parcialidade na apreciação de certas personalidades políticas. Muito respeitosamente observei que, em política, desde que haja opinião, não pode deixar de haver parcialidade. Eu receiava tal censura, e por isso mesmo só muito instalado escrevi uma revista de 1894, revista que necessariamente devia tocar em alguns fatos políticos ou não prestar para nada (...).”
> Arthur Azevedo [95]

Inúmeros são os relatos de cronistas, literatos e teatrólogos acerca da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, representando-a a partir de diferentes concepções. Esses relatos evidenciam muitas interpretações da cidade e do seu cotidiano. Problematizar tais relatos e utilizá-los como documentos históricos pressupõe compreendê-los como fragmentos de um passado complexo e subjetivo.

Nas revistas de ano, as representações da capital do Império e dos principais acontecimentos de seu cotidiano são resultados das interpretações produzidas pelos autores da revista. Narrar um evento é um exercício de escolhas, que se caracteriza por privilegiar alguns acontecimentos em detrimento de outros. Tais escolhas não são aleatórias; elas correspondem a intenções, crenças, valores e expectativas de uma época.

No presente capítulo, problematizo a forma como Arthur e Aluísio Azevedo retrataram, em *Fritzmac*, o fim da escravidão no país e todos os debates políticos que surgiram atrelados a esse acontecimento, demonstrando como importantes interpretações acerca das práticas do governo foram transferidas para a vida cotidiana da capital do Império, através de um elemento da cultura urbana, que expressou reflexões destinadas a pensar o país e seu povo.

A abolição da escravidão no Brasil foi um processo lento e gradual. A partir da segunda metade do século XIX, intensificaram-se, no país, ações abolicionistas mais concretas para tentar reprimir a escravidão. Segundo Emília Viotti da Costa, no ano de 1850, o Governo brasileiro, pressionado pela Inglaterra, aprovou a lei Eusébio de Queiroz, que visava proibir o tráfico de escravos. Os grandes agricultores iniciaram ações para substituir a mão de obra escrava por colonos, principalmente europeus, já que o fim do tráfico comprometeria a continuidade da escravidão a longo prazo. Com a proibição do tráfico, os preços dos escravos aumentaram; assim, cada vez menos pessoas podiam comprá-los.

---

[95]AZEVEDO, Arthur. *O theatro*, em *A notícia*. Rio de Janeiro, 10-05-1895.

Todavia, nas regiões do Sudeste, principalmente, em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, o escravismo se fortaleceu graças ao crescimento da exportação de café.[96]

Na década de 60, as pressões abolicionistas aumentaram, vindas de dentro e de fora do país. Em 1865, Brasil e Cuba eram os únicos países que possuíam trabalho escravo no continente americano. No ano de 1866, a Junta Francesa de Emancipação enviou um apelo ao Governo brasileiro pedindo o fim da escravidão. D. Pedro II passou a realizar pronunciamentos no Parlamento, posicionando-se contrário à escravidão, na tentativa de manter o *status* de soberano ilustrado e não se indispor com as nações europeias.[97]

A abolição passou a ser discutida no Parlamento por alguns políticos e pelo imperador. D. Pedro II determinou que os escravos condenados a trabalhos forçados não poderiam mais ser castigados com chicotes. Logo em seguida, declarou extinto o emprego de escravos em obras públicas. Nesse mesmo momento, na Câmara dos Deputados, os membros do Partido Liberal apresentaram diversos projetos destinados à melhoria de vida dos escravos e à sua emancipação. Muitos projetos foram rejeitados, outros nem chegaram a ser discutidos; porém, algumas conquistas na batalha pelo fim do trabalho escravo foram alcançadas, a exemplo da aprovação dos projetos que proibiam os leilões públicos de escravos e a separação de casais e de pais e filhos menores de quinze anos, bem como do projeto que estabeleceu o direito de o escravo comprar sua alforria em caso de morte do seu senhor e quando não houvesse oposição por parte dos eventuais herdeiros e credores. Apesar dessas conquistas, a abolição ainda era um assunto evitado e com muitos opositores.[98]

Na década de 70, especificamente no dia 28 de setembro de 1871, foi aprovada a Lei do Ventre Livre[99], que concedeu o direito de liberdade a todos os filhos de mulheres escravas nascidos no Império, a partir daquela data. As crianças ficavam sob a guarda dos proprietários de suas progenitoras até os oito anos de idade, que poderiam optar ou por entregar a criança ao Estado, recebendo uma indenização de 600 mil réis por essa criança, ou mantê-la até a idade de vinte e um anos. Em troca, essa criança pagaria seu sustento prestando serviços ao proprietário.

---

[96]COSTA, Emília Viotti. *A Abolição*. 8.ed. São Paulo: UNESP, 2008, p. 40-42.

[97] MUNANGA, Kabengele. *História do negro no Brasil:* o negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição. v. 1. Brasília: Fundação Cultura Palmares, 2004, p. 176.

[98]COSTA, Emília Viotti. *Op cit.*, p. 50.

[99]A ideia de emancipar filhos de escravas não foi uma invenção dos legistas brasileiros. Ela apareceu em alguns tratados escritos no século XVIII e foi aplicada no Chile e na Colômbia, no século XIX. Em 1861, chegou a ser cogitada por Abraham Lincoln para o estado de Delaware, nos Estados Unidos.

Na prática, a maioria dos proprietários preferia manter a guarda das crianças. Assim, os resultados da lei não puderam ser vistos a curto prazo, desagradando os abolicionistas do período.

O projeto também incluía, em seus parágrafos, a criação de um Fundo de Emancipação destinado à libertação de alguns escravos por ano em cada província. Tal projeto concedeu ao escravo o direito de formar pecúlio próprio com heranças, legados e ações, ou com o que obtivesse do seu trabalho, tudo com o consentimento do seu senhor. Contudo, fraudes e variadas formas de burlar a lei foram arquitetadas pelos proprietários de escravos, prejudicando o processo de emancipação.

A provação da Lei do Ventre Livre dividiu opiniões. Diversos proprietários de escravos se viram prejudicados com os dispositivos da lei, e os debates que precederam sua aprovação ganharam a sociedade. A imprensa deu ampla cobertura sobre o evento, demonstrando uma maior divulgação das ideias abolicionistas nos centros urbanos do país. Nesse momento, as questões relacionadas à emancipação dos escravos ganharam os espaços públicos, como as ruas e praças, repercutindo de uma forma mais ampla entre a população.[100]

Os abolicionistas atuaram, principalmente, nas propagandas antiescravistas, escrevendo crônicas e artigos, discursando no Parlamento, praças e teatros. À medida que o movimento foi crescendo, os abolicionistas se tornaram alvo de ataques pessoais, que tinham por objetivo desacreditá-los perante a opinião pública.

O movimento abolicionista carioca teve a imprensa como sua maior arma de luta. Conforme destaca Humberto Fernandes Machado em *Imprensa abolicionista e a censura no Império do Brasil*[101], a capital do Império possuía uma imprensa abolicionista que utilizava uma linguagem bastante agressiva na crítica ao governo político vigente, responsabilizado pela manutenção da escravidão. Na década de 80 dos oitocentos, a imprensa abolicionista carioca ganhou mais força, intensificando sua atuação graças ao crescimento do número de periódicos e ao esforço em fazer com que a opinião pública tomasse conhecimento da luta contra a escravidão. Porém, o alcance que a penetração dos periódicos teve perante o público deve ser relativizado devido ao grande número de analfabetos que existia na época.

Na cidade do Rio de Janeiro, a imprensa não foi a única responsável pela campanha abolicionista. Estudantes de Escolas Politécnicas, do Colégio Pedro II e de muitas outras

---

[100]COSTA, Emília Viotti. *A Abolição*. São Paulo: Editora UNESP – 8ª edição revista e ampliada, 2008, p 53.

[101]MACHADO, Humberto Fernandes. *Imprensa abolicionista e a censura no Império do Brasil* em *Entre a monarquia e a república:* imprensa, pensamento político e historiografia (1822-1889). Organizadores, Mônica Leite Lessa e Silva Carla Pereira de Brito Fonseca. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

instituições de ensino também se manifestaram contra a escravidão. Comícios e conferências propagaram as ideias abolicionistas, assim como a distribuição de panfletos e a realização de debates em praça pública.

Ainda na década de 80, surgiram alguns clubes e sociedades abolicionistas. No ano de 1880, no Rio de Janeiro, foi fundada a Sociedade Brasileira contra a escravidão. Um tempo depois, surgiram o Clube de Libertos de Niterói, a Libertadora da Escola Militar, a Libertadora de Escola de Medicina, entre outras instituições.

Em 1885, a Lei Saraiva-Cotegipe, ou Lei do Sexagenário, foi promulgada, estabelecendo a liberdade aos escravos a partir dos sessenta anos de idade, com a obrigação de trabalharem mais três anos gratuitamente ou até completarem a idade de sessenta e cinco anos, a título de indenizarem seus proprietários. Na realidade, a lei teve apenas um valor simbólico de luta contra a escravidão, pois ela não proporcionou muitos benefícios aos escravos.

Um estudo indispensável para compreender o processo abolicionista, especialmente nos anos que antecederam o fim da escravidão, é a obra de Maria Helena Machado, *O plano e o pânico*: os movimentos sociais na década da abolição[102]. Nesse trabalho, a historiadora debruça-se sobre os movimentos sociais que existiram na região do sudeste brasileiro, resgatando discursos oficiais, movimentos, ideias e projetos a respeito da abolição, assim como, o papel social do negro liberto e dos desclassificados sociais em geral. Desta forma, ela explora as estratégias abolicionistas que buscaram estabelecer pontos de contato entre inquietações políticas e sociais dos setores urbanos, incluindo camadas médias e grupos mais "populares, e os escravos rebeldes confinados nas fazendas.

De acordo com Maria Helena Machado, no universo urbano, especialmente na Corte, as camadas médias da sociedade juntamente com os setores mais populares engajaram-se no movimento abolicionista, combatendo de forma mais incisiva uma ordem de sociedade demilitada pelos fazendeiros.

Em uma crítica a historiografia que privilegiou o advento da abolição como uma vitória do projeto abolicionista dos cafeicultores paulistas, a historiadora ressalta a necessidade de pesquisas que se dediquem "a fermentação social" que caracterizou a década de 80 e o papel desses atores sociais na formulação de projetos, iniciativas e ações antiescravistas.

---

[102] MACHADO, Maria Helena. *O plano e o pânico:* os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, EDUSP, 1994.

No intuito de problematizar o abolicionismo, Maria Helena Machado relativiza a atuação de diferentes setores sociais no movimento, apontando para o entrecruzamento de propostas, ideias e ações bastante divergentes.

Nos núcleos urbanos, os profissionais liberais e outros tipos de trabalhadores urbanos viam a escravidão como o baluarte de uma economia injusta e essência da subvalorização do trabalho livre e do trabalhador nacional. A adesão de setores sociais tão distintos entre si, incluindo setores menos abastados e analfabetos, levou a ocorrência de *meetings* e manifestações de rua, alguns formados por milhares de pessoas.[103]

Sobre o abolicionismo radical da cidade do Rio de Janeiro, Maria Helena Machado aponta o alcance que ele teve sobre as zonais rurais e cafeeiras da Província. Destacando o trabalho da historiadora Rebecca Baird Bergstresser[104], ela expõe uma pesquisa voltada para a reconstituição interna das associações abolicionistas cariocas e suas participações nas sublevações de escravos nas fazendas. De acordo com a historiadora, o envolvimento entre setores abolicionistas radicais e os movimentos de escravos foram encobertos pelos órgãos policiais da época, que queriam manter uma imagem de tranqüilidade pública, desta forma, esses episódios foram apagados de periódicos, relatórios oficiais e anais do movimento.[105]

Quanto à atuação dos escravos no processo de abolição da escravatura, uma ampla historiografia dedicada aos estudos das ações dos escravos contra o sistema escravista demonstra que existiram inúmeras iniciativas desses escravos, como fugas, criação de quilombos e atos cotidianos de rebeldias. Essas obras fogem de uma abordagem dos escravos como vítimas do sistema escravista ou como heróis rebeldes, discutindo suas resistências, negociações e reivindicações, problematizando a escravidão a partir da perspectiva do escravo.[106] Esse debate demonstra que as ações dos escravos foram importantíssimas, pois elas desorganizaram o trabalho no campo e tornaram a situação cada vez mais insustentável, especialmente na década de 80.

---

[103] MACHADO, Maria Helena. *O plano e o pânico:* os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 148.

[104] BERGSTRESSER, Rebeca Baird. The movement for the abolition of slavery in Rio de Janeiro, Brazil, 1880-1889. Stanford: Stanford University, tese Ph. D.

[105] MACHADO, Maria Helena. *Op. Cit*. p. 166-167.

[106] Para aprofundamento do assunto, recomendo a leitura das seguintes obras: SILVA, Eduardo e REIS, João José. *Negociações e conflito:* a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; CHALLHOUB, Sidney. *Visões de liberdade:* uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo, Companhia das Letras, 1990; SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravatura:* uma investigação de história cultural. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Os anos que precederam o fim da escravidão foram marcados pelo declínio da população escrava. Emília Viotti da Costa aponta que, na capital do Império, enquanto a população livre praticamente dobrava, o número de escravos caía de 100 mil, no ano de 1864, para cerca de 7 mil, no ano de 1887.[107] Esse quadro, que era uma particularidade dos centros urbanos, deu-se graças à alta do preço dos escravos; à compra de alforrias por parte desses escravos, através do acúmulo de pecúlio necessário para obterem suas liberdades; ao movimento abolicionista que promovia leilões; e às quermesses para arrecadarem fundos emancipacionistas, entre outras ações. Nesse contexto, o trabalho livre ganhou mais espaço e força.

Enquanto o regime ruía de vez, os escravos fugidos e libertos iam para as cidades sem destino, aumentando a preocupação das autoridades com a manutenção da "ordem" e controle dessa massa. Esses escravos e libertos que migraram para os centros urbanos tentaram subverter as ordens que recebiam. Não foram poucos os problemas de abandono dos empregos por parte desses indivíduos.[108]

Ficava cada vez mais evidente, para as autoridades brasileiras, que o fim da escravidão se aproximava. A abolição era uma aspiração de muita gente nos centros urbanos e rurais. Os proprietários de escravos passaram a conceder alforrias coletivas, pois, assim, eles esperavam conseguir a gratidão dos ex-escravos, fazendo com que eles permanecessem nas propriedades, presos pela dívida de gratidão.

Nesse contexto, o governo imperial vigente elaborou uma estratégia que poderia garantir um Terceiro Reinado. Promovendo a abolição da escravatura, a princesa Isabel se tornaria extremamente popular, convertendo as insatisfações contra o governo em fidelidade, graças a seu ato patriótico e humanitário. Para a realização desse projeto, algumas mudanças políticas tiveram de ser realizadas; a principal delas foi a derrubada do ministério chefiado pelo barão de Cotegipe, um conservador que resistiu a todas as medidas que ameaçaram a propriedade escravista.[109]

O episódio da queda do ministério foi retratado por Arthur e Aluísio Azevedo em um dos muitos quadros de *Fritzmac* dedicados à abolição. O ministério foi representado como um

---

[107]COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República:* momentos decisivos. São Paulo: UNESP, 1999, p. 63.

[108]MACHADO, Maria Helena. *O plano e o pânico:* os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994, p. 227.

[109]DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, a "Redentora" dos Escravos:* uma história da princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988). Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 129.

jardim zoológico, e os ministros, como animais, conforme podemos observar no trecho a seguir:

> A Raposa, a Onça, o Leão, o Jacaré, o Tigre, o Galo, que descem ao proscênio; depois o Chefe dos coelhos
> Coro – Do Jardim Zoológico
> Eis o ministério!
> E, como hoje é sábado,
> Há conselho, e sério! (...)
> (O chefe dos coelhos entra apressado.)
> A Raposa – Então? Que há? Que há?
> O Chefe dos coelhos – Estava um peixe a fazer desordem fora do seu elemento. Um coelho prendeu-o, mas teve o desazo de tratá-lo como a um reles parati quando era um badejo de alta prosápia.
> A Raposa – E daí?
> O Chefe dos coelhos – Daí, é que os peixes escamaram-se, e voltaram-se todos contra os coelhos
> A Raposa – Fizeram-na bonita! (Ao Tigre.) Vá imediatamente demitir o coelho que deu causa ao conflito!
> (O Tigre sai.) É preciso ter muito cuidado com aquela gente. Se eles não se satisfizerem com essa demissão, as coisas ficarão muito entroviscadas (...). [110] (Grifos meus)

O pretexto para a queda do ministério veio de um incidente entre militares e Coelho Bastos, chefe de polícia da Corte. Na noite de 27 de fevereiro de 1888, um oficial da Marinha, o capitão-tenente Antônio José de Leite Lobo, foi preso na estação policial da Rua Luís de Camões por ordem do alferes José Rodrigues Batista. O oficial estava embriagado e foi espancado pelos policiais de plantão. No dia seguinte, o tio do oficial, o ilustre tenente-coronel Luís de Beaurepaire-Rohan foi à estação soltar o sobrinho e lá o receberam de forma desrespeitosa, e o mesmo alferes José Rodrigues Batista o desacatou. Quando a notícia chegou ao quartel da Marinha, alguns oficiais se revoltaram e atacaram as estações policiais e praças de serviço da cidade do Rio de Janeiro. O chefe de polícia Coelho Bastos reprimiu o conflito de forma violenta, e a imprensa abolicionista, que possuía desavenças com o chefe de polícia, graças às perseguições que ele realizava contra seus membros, contribuiu para criar uma repercussão negativa do episódio, que prejudicou a imagem do ministério e da princesa Isabel. A demissão do alferes José Rodrigues Batista não foi o suficiente para acalmar os ânimos dos insatisfeitos com o episódio. Em 7 de março de 1888, Coelho Bastos solicitou exoneração, que foi concedida pela princesa Isabel.[111]

No trecho da cena em destaque, os comediógrafos representam simbolicamente algumas autoridades que estiveram envolvidas no incidente. O personagem *Tigre* corresponde

---

[110]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo* – T.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 407.

[111]SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negrada instituição:* os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editora, 1994, p. 225.

ao ministro da Justiça Mac Dowell, o *Chefe dos coelhos* a Coelho Bastos, a *Raposa* ao barão de Cotegipe e os oficiais da Marinha aos *peixes*.[112]

A partir de uma abordagem satírica dos acontecimentos, os autores da peça ironizam a atitude da polícia, ressaltando o fato de ela ter agido de forma arbitrária contra um indivíduo influente na sociedade carioca oitocentista, ou seja, o capitão-tenente da Marinha Antônio José de Leite Lobo, sobrinho do tenente-coronel Luís de Beaurepaire-Rohan, provocando, assim, uma grande confusão.

O artifício de representar as figuras envolvidas nesse episódio como diferenciados animais foi uma atitude extremamente espirituosa e criativa dos comediógrafos. Eram esses tipos de artifícios que faziam das revistas de ano um gênero alegre e satírico.

Na continuidade da cena, vê-se uma representação de como o incidente entre os militares e a polícia carioca colaborou com a queda do ministério de Cotegipe:

> (Barulho fora.)
> A raposa – Aquilo que é?
> O Tigre (Entrando a correr.) – O bicho está demitido, mas não há meio de acalmar os outros!
> (...)
> Os mesmos, um grupo de coelhos, um grupo de peixes, aquele perseguido por este.
> Coro - Os peixes – Vingança, amigos, vingança!(...)
> Lavemos sem mais tardança, o insulto que recebemos!(...)
> A Raposa – Sabem que mais? Vou expor todas estas circunstâncias à nossa amável, e pedir providências contra tamanha falta de disciplina! Esperem-me aí vocês que já volto. (Sai.)
> O Tigre – A rainha é capaz de dar razão aos peixes!(...)
> O Galo – Céus!
> Todos – Que é?
> O Galo – O Senhor Raposa entregou as suas pastas! (Atirando-se ao chão.) Caí!...
> Todos (Menos o Leão e o Chefe dos coelhos, atirando-se ao chão.) Caí!... (Ao Chefe dos coelhos.) Você também caiu!
> O Chefe dos coelhos – Eu? Pois isso é possível?(...)
> A Raposa – Caiu, sim, senhor. Caiu, e deu causa a que todos nós caíssemos. A rainha exigiu a sua demissão. Eu apoiei-o...nada! – fiz finca-pé, ela também, e não tive remédio senão resignar o poder!(...)
> A Raposa – Estão ouvindo? A notícia é recebida com foguetório!(...)[113] (Grifos meus.)

A indisposição da princesa Isabel com o barão de Cotegipe e o pedido de demissão do barão são os assuntos ressaltados na cena, que aborda a queda de todos os ministros.

De acordo com a ótica irreverente dos comediógrafos, a demissão do *Chefe dos coelhos*, ou seja, do chefe de polícia Coelho Bastos, não foi uma medida capaz de resolver o

---

[112]A representação das personalidades envolvidas no episódio da queda do Ministério Cotegipe gerou a crítica de um espectador anônimo, publicada no dia 10 de maio de 1889, no jornal *Gazeta de Notícias*, na coluna *Theatros e...* . Nessa crítica, o espectador condenou a exibição de "tipos conhecidos", recurso comum ao gênero, admirando-se que o Conservatório Dramático e a Polícia tivessem permitido a apresentação dos membros do Ministério Cotegipe *"(...) figurando como diversos bichos no jardim zoológico, e aparecendo também o personagem que representa o ex-chefe de polícia Coelho Bastos (...)*". Esse tipo de crítica, conforme já foi dito, era comum as revistas de ano. No caso de *Fritzmac*, tal manifestação não impediu que a peça continuasse em cartaz e também não acarretou nenhum tipo mais grave de consequências. Cf. *Teatro e...* em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10-05-1889.

[113]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo*, T.3 Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 407.

conflito. Na realidade, esse episódio serviu apenas como pretexto e colaboração para a queda de um ministério que desagradava os abolicionistas da Corte, por causa do caráter conservador que ele mantinha, centralizado na figura do barão de Cotegipe.

Esse episódio provocou a convocação de um novo ministério em harmonia com as expectativas abolicionistas da princesa, que procedeu com manobras políticas ousadas para a época. A regente não permitiu que o ministério demitido indicasse seu sucessor, ato de praxe no Segundo Reinado, como também não chamou os liberais para a convocação de um novo ministério, pois temia a extensão do processo de reestruturação desse ministério, o que poderia ocasionar o esvaziamento das discussões em torno da emancipação dos escravos.[114]

O ministério convocado pela princesa Isabel foi composto pelos: deputado Rodrigo Augusto da Silva, ministro da Agricultura; senador João Alfredo Correia de Oliveira, presidente do Conselho de Ministros; deputado Antônio Ferreira Viana, ministro da Justiça; senador Luís Antônio Vieira da Silva, ministro da Marinha; Senador Antônio da Silva Prado, ministro dos Estrangeiros; deputado José Fernandes Costa Pereira, ministro do Império; e senador Tomás José Coelho d'Almeida, ministro da Guerra.[115]

De acordo com Suely Reis de Queiroz, em *A abolição da escravidão*[116], os dias que antecederam a promulgação da Lei Áurea foram marcados por uma verdadeira batalha parlamentar. No dia 8 de maio, um projeto foi enviado à Assembleia Geral por João Alfredo Correia de Oliveira, propondo a libertação imediata de todos os escravos, mas sob algumas condições, como a compensação monetária para os proprietários, a obrigação dos libertos de permanecer trabalhando até a passagem da safra, de se fixar no município em que fossem emancipados, entre outras exigências. Nesse momento, a Câmara, que havia se convertido a uma maioria liberal, recusou-se a considerar uma proposta em tais termos. Cinco dias depois do episódio, o conselheiro Rodrigo Augusto da Silva apresentou à Câmara dos Deputados um sucinto projeto de lei declarando extinta, incondicionalmente, a abolição da escravatura no Brasil. Na Câmara, apenas nove deputados, dentre noventa e dois, votaram contra tal projeto de lei. Oito deles representavam a província do Rio de Janeiro, ou melhor, os fazendeiros do Vale do Paraíba. No Senado, houve ainda menos votos. No dia 13, o projeto foi convertido em lei pela princesa Isabel. A abolição chegou libertando cerca de 700 mil escravos, localizados, na sua maioria, nas províncias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

---

[114]DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, a "Redentora" dos Escravos:* uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988). Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 131-132.

[115]Idem, ibidem, p. 130.

[116]QUEIROZ, Suely R. Reis de. *A abolição da escravidão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

Em *Fritzmac*, o quadro que se refere ao processo de aprovação da lei que aboliu a escravidão no país começa abordando o episódio de apresentação do projeto de lei à Câmara Geral, na capital do Império:

> O Barão, Amorosa, Pessoas do povo, que entram a pouco e pouco, o Projeto, que atravessa a cena da direita para a esquerda montado num velocípede, com uma casaca de abas exageradamente compridas (...)
>
> O Projeto (Enquanto atravessa a cena.) – Eu sou o projeto! Venho de São Paulo! Deixem-me passar! Não tenho tempo a perder!
> O Povo (Aclamando-o) – Viva! Viva!...
> O Barão – É ele! É o projeto, que vem de São Paulo! Entrou na Câmara! Meu Deus! Que velocidade! Ai, os meus ricos pretinhos!...
> Amorosa – Esqueça-se dos seus interesses e só se lembre da liberdade de tantos homens.
> O Barão – O grande caso é que, quando estou a seu lado, a minha indignação diminui consideravelmente.[117] (Grifos meus)

A percepção e representação do tempo em ritmo acelerado, em fins dos oitocentos, na sociedade carioca, estiveram associadas à centralidade da Corte na vida política do país e às intensas transformações sofridas pela cidade naquele momento, nos seus variados âmbitos, como o urbanístico, o populacional, o cultural, o tecnológico, o político e o econômico. Naquele contexto, foi construída uma sensação de modernização da sociedade, que caminhava para o futuro freneticamente. Esse sentimento de frenesi, típico do período destacado, não fugiu à percepção de Arthur e Aluísio Azevedo, que o representaram no aceleramento do projeto de lei personificado.

Ao longo da década de 80 do século XIX, a propagação da ideia de que a abolição seria uma grande conquista em prol do progresso da nação passou a se intensificar. A ligação do sistema escravista à palavra atraso tornou-se extremamente comum nos discursos antiescravistas.

Destaco o trecho da cena que entra em sintonia com a ideia de que a escravidão era um dos principais empecilhos ao desenvolvimento do país:

> Primeiro Vendedor de Canivetes – Meus senhores, comprai o canivete-abolição!
> Todos – Bravo! Bravo! ... (Indignação do Barão, que é contido por Amorosa.) Primeiro Vendedor (Mostrando um canivete.) – Esta folha chama-se Cidade do Rio... é a mais pequenina, mas é também a mais cortante. Esta outra folha, a maior, chama-se o País; corta que nem uma navalha! Esta aqui, cheia de figurinhas, chama-se a Revista Ilustrada! Comprai, comprai todos o canivete! O canivete-abolição extrai, destrói, extirpa, extermina esse calo chamado escravidão, com o qual o país não pode dar um passo para adiante!...
> Todos – Venha! Venha! ... (O vendedor distribui canivetes, e sai, distribuindo-os sempre.)
> Amorosa (Ao Barão.) – O senhor devia ter ficado com um.
> O Barão – Não! – aqueles canivetes amolam-me!
> (O Projeto atravessa a cena, em sentido oposto, sempre em velocípede. Leva as abas da casaca cortadas.)

[117]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em: teatro de Arthur Azevedo,Tomo 3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.p. 410.

> O Projeto (Enquanto passa.) – Passei na Câmara! Vou para o Senado! Não tenho tempo a perder! (Desaparece.)
> O Povo (Aclamando-o) – Viva! Viva! ...
> O Barão – Ai, minha Nossa Senhora, é o projeto, e já vai sem rabo!...[118](Grifos meus)

A popularização do projeto abolicionista em cena cria uma ideia de unidade na opinião pública e homogeneiza os habitantes da cidade, construindo um discurso de que a manutenção do escravismo era algo cada vez mais questionado e indesejado na sociedade carioca. O único personagem que se posiciona contrário à abolição é o *Barão de Macuco*, um escravista que simboliza a aristocracia rural, o arcaico que resistia às modificações políticas e sociais.

De acordo com Leôncio Basbaum, nos anos próximos ao fim da escravidão, os abolicionistas contribuíram para enfatizar a visão de que havia uma grande expectativa do povo em relação a esse acontecimento.[119] Contudo, o movimento de abolição teve, realmente, uma dimensão extremamente popular.

Uma questão que esteve intimamente associada ao fim da escravidão foi o amplo debate sobre a indenização dos ex-proprietários de escravos. Segundo Eduardo Silva, em *O grande impasse:* a indenização[120], logo após a aprovação da Lei Áurea, que aboliu a escravidão sem conceder indenização aos ex-proprietários de escravos, alguns projetos visando a medidas indenizacionistas surgiram, especialmente no ano de 1888.

Na sessão do dia 24 de maio do mesmo ano, Coelho Rodrigues apresentou à Câmara dos Deputados um projeto de lei propondo a indenização aos antigos proprietários de escravos. No Senado, um mês depois, no dia 19 de junho, o barão de Cotegipe apresentou um projeto com a mesma proposta. Ambos os projetos argumentavam que a abolição tinha atentado contra o direito à propriedade e à propriedade servil, garantidos na Constituição. Por toda parte, ex-proprietários se reuniam para discutir a questão da indenização, recolhendo assinaturas como forma de protesto na tentativa de reaver seus prejuízos. Entre o período de julho a novembro de 1888, foram encaminhadas ao Senado e à Câmara de Deputados 79 representações desse tipo. Como meio de pressionar o governo monárquico a atender suas solicitações, os ex-proprietários de ex-escravos[121] ameaçaram aderirem à República. Esses

---

[118]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em: *Teatro de Arthur Azevedo*, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 411.

[119]BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república:* das origens a 1889. 4. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1982. V. 1. p. 245.

[120]SILVA, Eduardo. *O grande impasse*: a indenização, em Rui Barbosa e a queima de arquivos. Organizadores: Américo Jacobina Lamcombe, Eduardo Silva e Francisco de Assis Barbosa. Brasília, Ministério da Justiça: Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 41-45.

[121]Em 24 de maio de 1888, fazendeiros de São Paulo, ex-proprietários de escravos, reuniram-se para aderir à República e formar uma caixa destinada a financiar o golpe à Monarquia.

novos republicanos foram chamados de "republicanos de 14 de maio", pois não tinham defendido o fim da escravidão nem os ideais de liberdade política, como a maioria daqueles que lutaram pela implantação da República no país, ao longo das últimas décadas do século XIX.

Esse debate está presente no enredo de *Fritzmac*, conforme podemos observar a seguir:

> (Entra o segundo Vendedor de canivetes e é rodeado pelo povo.)
> Segundo Vendedor de Canivetes – Meus senhores, comprai, comprai o canivete-indenização!
> Todos – Fora! Fora!...
> Segundo Vendedor (Mostrando) – Só tem uma folha, e uma folha que só serve para cortar largo, mas é um ótimo canivete, e a maior novidade das novidades! O canivete-indenização extrai, destrói, extirpa, extermina esse calo, ou antes esse calote, chamado abolição!
> Todos – Não queremos! Fora! Fora!
> O Barão – Aquele compro eu. (Dá um passo)
> Amorosa – (Detendo-o) – Não!
> Segundo Vendedor – Não arranjo nada! (Sai muito murcho)[122](Grifos meus.)

Para a construção da cena, Arthur e Aluísio Azevedo adotaram o mesmo recurso de unidade da opinião pública, anteriormente utilizado, para fazer referência à não aceitação da proposta de indenização dos antigos proprietários de escravos pelo "povo"[123] da cidade do Rio de Janeiro. Tornando a política de indenização impopular, percebo um posicionamento dos comediógrafos condenando tal iniciativa. Tal atitude estava em sintonia com os ideais do movimento abolicionista carioca, que criticou amplamente a política de indenização.

Entretanto, o contraponto em *Fritzmac* fica por conta do personagem *Barão de Macuco*, que continua defendendo sozinho os interesses daqueles ex-proprietários de escravos, que se viram expropriados e prejudicados pelo o que eles chamaram de "golpe da abolição".

No último trecho da cena dos vendedores de canivetes, a questão republicana aparece para compor o debate que envolve a abolição da escravatura e a indenização dos ex-proprietários de escravos. A relação que os teatrólogos estabeleceram entre essas questões corresponde à representação de alguns dos embates políticos vivenciados pelos homens de letras de sua época. Vejamos o trecho em questão:

> Terceiro Vendedor de Canivetes (Entrando e vendo-se logo rodeado de povo.) – Meus senhores, comprai o canivete-república! Tem uma infinidade de folhas, e mais balança, em

[122]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac* em: *teatro de Arthur Azevedo, t.*3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 412.

[123]É oportuno destacar que o significado do termo "povo", ao longo do século XIX, correspondia aos moradores da cidade, vila ou lugar. Ver: SILVA, Antonio de Moraes e. *Diccionario da Língua Portugueza*. Lisboa: na tipographia de M.P. Lacerda. Anno 1823, p. 487.

> que se pesam os direitos do homem, e mais este saca-rolhas, que se chama Princípios de 89. O canivete-república extrai, destrói, extirpa, extermina esse velho calo – a monarquia!
> (Uns compram e outros não. O Terceiro Vendedor sai.)
> O Barão – Eu também quero a república, contanto que me deixem ficar com meu título de Barão, que me custou bem bons cobres.[124] (Grifos meus)

Nas últimas décadas do século XIX, foi criada uma visão de que os indivíduos que defendiam a escravidão não partilhavam das "novas ideias" difundidas na sociedade. Almejava-se um futuro que visava destruir um passado e tudo o que ele implicava. Nesse contexto, a monarquia foi associada à mesma ideia de atraso que caracterizou o sistema escravista.

De acordo com Maria Tereza Chaves e Mello, os canais de propaganda republicana, no Rio de Janeiro, especialmente a partir da década de 80 do século XIX, foram variados. Charges e caricaturas foram utilizadas pela imprensa para fazer crítica ao imperador e ao regime monárquico. Essa propaganda se espalhava na literatura e pelas ruas da cidade, atingindo um público muito mais amplo do que o alfabetizado, reduzindo o prestígio do imperador, criticando a figura real e favorecendo o desapreço pelo regime.[125]

Em outro trecho da revista de ano, destaco o discurso que reforça a ideia da existência de um regime monárquico que atentava contra a liberdade dos cidadãos. Nessa cena, um credor busca o pagamento do aluguel de um imóvel, instalando-se na rua, defronte ao imóvel, para que o seu devedor não tivesse a oportunidade de escapar. Ao ser interrogado por um curioso se dormir em praça pública não era algo proibido, ele responde:

> O Credor – Proibido? Mostre-me a lei que proíbe ao cidadão viver e dormir na praça pública. Na praça pública o que não se pode é fazer discursos políticos, isso sim. Mas dormir? Ora viva, meu amigo.[126] (Grifos meus)

As cenas de *Fritzmac* que criticam o regime monárquico expressam um discurso que foi amplamente destacado na sociedade carioca, em fins do século XIX, reforçando uma campanha em prol da república, a qual, naquele momento, simbolizava o progresso e o alcance das "liberdades", tão desejada por aqueles que aderiram aos ideais liberais. A monarquia e a escravidão tornaram-se sinônimos de uma sociedade caduca; o fim de ambas significava o alcance de uma nova sociedade pautada na liberdade.

---

[124]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac* em: *Teatro de Arthur Azevedo*.t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 412.

[125]MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida:* cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 50.

[126]AZEVEDO, Arthur. *Op. Cit*, p. 384.

Outra cena bastante emblemática é aquela que se dedica à apresentar o episódio da aprovação da Lei Áurea. Além de possuir uma grande carga de simbolismo, essa cena reforça a importância do fim da escravidão para os abolicionistas.

A comemoração do evento entre as pessoas, a referência à "princesa redentora" e a apoteose que homenageia o acontecimento com uma roseira de ouro[127] traduzem uma visão da abolição como uma dádiva da regente:

> O Projeto – Passei no Senado!
> Todos (com entusiasmo.) – Bravo! Viva! Viva!...(A cena deve estar completamente cheia.)
> O Barão – É o projeto... Está vestido de mulher!
> Amorosa – Naturalmente. Foi convertido em lei.
> O Barão – Vamos ao paço. (Saem. Os coros descem ao proscênio.)
> Coro – Um novo sol brilhante
> Os horizontes desta Pátria doira!
> Foi-se a nódoa infamante!
> Salve, salve, Princesa redentora!
> (Rasga-se parte do pano do fundo, e aparece no céu, cercada de flores, uma enorme roseira de ouro.)[128] (Grifos meu)

Segundo Robert Daibert Junior, em *Isabel, a "Redentora" dos escravos:* uma história da Princesa entre olhares negros e brancos[129], o movimento abolicionista moderado, formado por jornalistas, políticos e intelectuais da Corte, foi responsável pela construção de uma imagem da abolição na qual seus adeptos se creditaram o papel de condutores de uma massa de escravos passivos rumo à civilização; cabendo à princesa Isabel o papel de "redentora", líder corajosa e humanitária.

As festas de comemoração da abolição contribuíram para a consolidação dessa imagem. De acordo com José Murilo de Carvalho, a abolição foi comemorada por inúmeros festejos populares que duraram uma semana a partir do dia 13 de maio. A princesa Isabel e o imperador D. Pedro II foram responsabilizados pela promulgação da lei que libertou os escravos, e, por isso, caíram nas graças dos populares, negros e mulatos.[130]

Emília Viotti da Costa também destaca que os festejos, louvores e aclamações que ocorreram para celebrar o 13 de maio contribuíram para legitimar uma ideia da abolição como

---

[127]Em 28 de setembro de 1888, dia e mês que foi assinada a Lei do Ventre Livre, Isabel recebeu, em uma celebração religiosa na Capela Imperial, uma condecoração conferida pela Santa Sé, oferecida pelo Papa Leão XIII. Era uma rosa de ouro, condecoração oferecida unicamente a chefes de Estado, em virtude de atos de caridade. Esse feito deu ao Brasil uma projeção internacional e o reconhecimento entre outras nações.

[128]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo* - Tomo III. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 415.

[129]DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, a "Redentora" dos Escravos:* uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988). Bauru, SP: EDUSC, 2004.

[130]CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados:* o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 29.

fruto de "*uma dádiva da Princesa Isabel, um ato generoso do parlamento, uma conquista do povo, mas, principalmente, um preito de homenagem prestado à civilização do século*."[131] Esses festejos, segundo a historiadora, teriam contribuído para anular as cenas de violência que marcaram todo o período escravista.

É oportuno destacar que a exaltação da princesa Isabel como a "redentora" dos escravos não anulou a defesa da implantação da República. A abolição foi atribuída a um ato humanitário da princesa, que teria transcendido a instituição monárquica, percebida como arcaica. Os abolicionistas republicanos enalteceram a atitude da princesa Isabel e não o regime monárquico.

Em *Fritzmac*, a abolição foi vista como um evento que contribuiu para levar o país rumo à civilização. Esta foi a abordagem que os comediógrafos registraram, coerente com as crenças abolicionistas por eles defendidas, porém, em momento algum, a instituição monárquica foi exaltada; pelo contrário, ela sofreu as mesmas críticas que o sistema escravista.

Com o fim da escravidão, muitos debates acerca da nova condição social do negro começaram a se intensificar. As categorias e identidades socioculturais que compunham o universo escravista deixaram de existir. A estrutura de funcionamento desse universo, caracterizado pela dominação e subjugação da mão de obra cativa, não correspondia mais à nova realidade que se apresentava. Desta forma, novas identidades sociais começaram a ser elaboradas em uma tentativa de reorganizar novas relações de poder. Segundo Hebe Maria de Mattos, em *Das cores do silêncio:* os significados da liberdade no sudeste escravista: Brasil século XIX[132], no período posterior ao fim a abolição da escravatura, a liberdade dos ex-escravos passou a ser encarada como ameaçadora da ordem, pois existia o medo da perda do controle daquela massa de libertos e a ideia de que fora do controle do sistema escravista emergiria uma "massa de vadios".

Esse debate foi abordado em *Fritzmac*. Arthur e Aluísio Azevedo levaram para a peça alguns dos pressupostos que permearam essa discussão na sociedade carioca oitocentista. Analisarei como o universo dos ex-escravos foi pensado e representado pelos autores da revista de ano e quais foram as visões conformadas por eles acerca dessas questões.

---

[131]COSTA, Emília Viotti. *A abolição*. 8.ed. São Paulo: UNESP, 2008, p. 126.

[132]MATTOS, Hebe Maria de. *Das cores do silêncio*: os significados da liberdade no sudeste escravista Brasil século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

Segundo Jean Marcel Carvalho França, em *Imagens do negro na literatura brasileira*[133], a ficção urbana carioca na segunda metade do século XIX foi marcada pela presença dos negros, que ocuparam, nessas obras, diversos locais, como os espaços privados e públicos, e papéis de poucas ações de destaque, na maioria das vezes, secundários. Os autores das obras ficcionais manipulavam padrões culturais, hábitos de educação e ações em uma tentativa de influenciar os leitores a adotarem determinados comportamentos em detrimento de outros. Jean Marcel Carvalho de França destaca que, geralmente, os negros, tanto homens quanto mulheres, eram representados a partir de dois traços comuns: a animalidade e a sensualidade extremada, que os tornavam presas fáceis para o vício e a corrupção moral. Os tipos mais retratados eram as mulatas sensuais, os capoeiras, os negros de ganho, entre outros. A referência ao cotidiano desses indivíduos era marcada pela discrição da criminalidade, desordem urbana, arruaças e comportamentos tidos como imorais.

O Cortiço do *Zé do Beco* foi o cenário escolhido por Arthur e Aluísio Azevedo para retratar o cotidiano dos personagens negros e mestiços da revista de ano *Fritzmac.*

Na cena a seguir, veem-se dois ex-escravos chegando ao cortiço do *Zé do Beco* em busca de quartos de aluguel:

> (Entram um preto e uma preta, que mal podem andar, por que trazem os pés apertados)
>
> Primeiro Preto – Entra, nhá Bituca! Aqui é que é casa que *drume* por quatro *gintém.*
> A Preta – Eu é capaz de jurá que gente aqui não drume tão bem como lá na casa de meu senhô.
> Primeiro Preto – Que *senhô*! Gente não tem mais *senhô*!... Treze de Maio botou tudo tão bom! Diabo é este *brutina*, que ta me *pretando* pé.
> A Preta – Eu também tá que não pode!
> Zé (Entrando.) – Boa noite! Desejam dormir?
> Primeiro Preto – Eu *qué drume* com minha praceira sim *senhô*.
> Zé – Nesta maison meublée não há aposentos separados! Não há quarto com menos de oito camas.
> Primeiro Preto – Ué! Então *home drume* com *muié* tudo junto?
> Zé – E até crianças! (...)
> A Preta – Eh, pai João, ante no cativero!
> Zé – Não seja mal agradecida! Não diga mal da liberdade!
> Primeiro Preto – Libredade é bom, mas barriga cheia é mio! (...)[134](Grifos meus)

Essa narrativa relata como eram constituídos os cortiços cariocas no final do século XIX. Esses locais serviam de moradia para grupos menos abastados socialmente e abrigavam mulheres, homens e crianças, que dividiam pequenas unidades concebidas como quartos e dormiam em esteiras. Suas condições de espaço e de higiene eram precárias. Os cortiços

---

[133]FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 70 -90.

[134]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo* - Tomo III. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 415.

tiveram outras denominações, como casa de cômodo, estância, zungu, estalagem, fileira de quartos ao longo de um corredor, entre outras.

Durante as últimas décadas do século, os cortiços foram importantes cenários da luta dos negros contra a escravidão e alternativa de moradia para libertos e escravos urbanos. Esses locais se configuravam como espaços de uma autonomia simbólica dos negros em relação aos seus senhores.[135] Mesmo antes do fim da escravidão, os cortiços passaram a ser um dos principais locais de abrigo dos ex-escravos. Arthur e Aluísio Azevedo ilustram essa questão na revista de ano *Fritzmac*, apontando para a ida dos libertos para os cortiços da cidade, devido à falta de lugar para viverem e à situação de miséria que muitos desses libertos encontraram com o fim da escravidão.

Simbolicamente, os comediógrafos atentam para a nova condição dos libertos, que deixam de ser propriedade e passam a ser cidadãos, mas com as limitações sociais e econômicas que vieram a sofrer. Denominados "pretos", na cena, eles acabaram de conseguir sua liberdade e não se sentem familiarizados com as novas normas e regras a eles instituídas. Calçando os libertos, metaforicamente, os autores da revista de ano estão representando a condição de homens livres que os escravos passaram a possuir, já que era uma característica da escravidão o fato de eles andarem descalços para mostrarem o seu estatuto indisfarçável de cativos.

A linguagem utilizada para apresentar aos espectadores a fala dos libertos e personagens marginalizados da revista de ano reproduz uma forma de falar o português de maneira inculta. Uma forma de se expressar distante do português falado pelos intelectuais, mas que assim banalizado permitiria à população mais pobre e analfabeta, que eventualmente era parte do público que assistia às revistas de ano, uma intimidade única com os fatos culturais em contextos diferenciados. Essa forma de entretenimento, que se destinava também a grupos de pessoas letradas, tornava-se acessível a um público mais amplo, que também poderia ser classificado de "popular".

A cena continua com a chegada de outros libertos comemorando a Lei Áurea:

> Segundo preto (Entrando, com as botas na mão.) – Viva a lei Treze de Maio! Ave libertas!
> Zé – Bom! bom! Nada de barulho, que isto aqui é casa de sossego!
> Segundo preto – Ave libertas!
> Zé – Que libertas, nem meio libertas! Que quer você?
> Segundo preto – Pois não há de *tá* contente um *home* que levou toda sua vida a *trabaia* de meia cara, e agora pode se *emprega* e ter seu dinheiro no *borso*? ... Branco safado que deixou a gente tanto tempo no *cativero*!
> Zé – Bem, bem! Vá dormir, que seu mal é sono!
> Segundo preto – Ave libertas!

[135]CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril:* cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 28.

> Zé – Mas que é isso de Ave libertas?
> Segundo preto – Sei lá! É francês! Isso anda em toda a boca! Ave é galinha e libertas é *muié* que ficou livre! (...)[136] (Grifos meus)

Na cena, o liberto desconhece o significado de algo que era amplamente conhecido pelas camadas da sociedade esclarecida da época: o hino *Aves Libertas*, dedicado à Imprensa Fluminense Abolicionista. A confusão que os personagens fazem com o significado do hino, certamente, é um artifício para fazer graça. A crítica ao sistema escravista, ressaltando seu caráter exploratório, também é algo presente ao longo da peça.

Portanto, não apenas informar, mas criticar e expor as mazelas da sociedade, bem como provocar o riso dos espectadores, era uma das funções dos comediógrafos. O teatro de revista se destacou por possuir uma abordagem cômica dos acontecimentos conhecidos.

As representações das mulatas na ficção oitocentista carioca estiveram, de forma geral, associadas à sensualidade extremada e, por isso, propensa à volubilidade e ao sexo; ameaçando, assim, as famílias brancas pela falta de princípios morais sólidos. A mulata foi o tipo escolhido por Arthur e Aluísio Azevedo para colocar em cena a mulher liberta em *Fritzmac*, mas que ainda provocaria muito desconforto segundo a ótica da sociedade.

Na cena a seguir, destaco uma encenação da mulata em completa consonância com os tipos de representação oitocentista das negras "mal vistas". A mulata da peça conquistou sua liberdade pelas mãos do pai de seu filho, reiterando uma ideia de que as mulatas eram objetos sexuais de seus donos:

> A Mulata (Entrando.) – Me dê uma cama, seu Zé do Beco!
> (Dando-lhe dinheiro.) – Tem aí mais dois *vintém* pro café de *menhã*.
> Zé – Então tem festejado muito o Treze de Maio?
> A Mulata – Eu? Ixe! (Traçando o chale sobre o ombro.) Pra cá, mais pra cá! Não sou multa de Treze de Maio, nem dos livros de ouro. Esta aqui para ser livre não precisou de leses. O pai de meu filho pagou minha carta. Eu até acho os brancos faz mal em acabá cos escravo. Agora é que vai se vê o que é vadiação! (Saindo)
> Zé (Só.) - É muito prosa esta mulata, mas é boa freguesa (...)[137] (Grifos meus)

O discurso de que o término da escravidão geraria a desorganização do mundo do trabalho e a desordem na sociedade aparece no trecho destacado. Na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1888, o ministro Ferreira Vianna elaborou um projeto de repressão à ociosidade. Esse ministro obteve a aprovação quase unânime da Câmara, o que demonstrou uma preocupação por parte de algumas autoridades políticas do país com o posicionamento dos libertos na urbe carioca. Tais autoridades não conseguiam pensar como seria a organização e

---

[136]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac, em*: teatro de Arthur Azevedo, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 415.

[137]Idem, ibidem, p. 416.

manutenção do mundo do trabalho sem a política escravista, entendida como provedora da ordem pública. Juntaram-se também a essa questão os argumentos raciais, que classificavam os negros de "incivilizados" e "inferiores". Sidney Chalhoud, no trecho que se segue, discute a forma como os libertos eram inferiorizados por autoridades políticas e intelectuais do país:

> (...) Em primeiro lugar, os libertos eram em geral pensados como indivíduos que estavam despreparados para a vida em sociedade. A escravidão não havia dado a esses homens nenhuma noção de justiça, de respeito à propriedade, de liberdade. A liberdade do cativeiro não significava para o liberto a responsabilidade pelos seus atos, e sim a possibilidade de se tornar ocioso, furtar, roubar, etc. Os libertos traziam em si os vícios de seu estado anterior, não tinham a ambição de fazer o bem e de obter um trabalho honesto, e não eram "civilizados" o suficiente para se tornarem cidadãos plenos em poucos meses (...)[138].

A ideia de que os libertos não estavam aptos para viver sob as normas que regiam a vida dos cidadãos livres foi amplamente difundida na sociedade carioca em fins dos oitocentos. Dentro dessa perspectiva, a vida no cativeiro teria comprometido esses indivíduos a um estado de barbárie, no qual os princípios de civilidade não teriam sido difundidos.

Na revista de ano *Fritzmac*, o ambiente que abriga os personagens recém libertos e mestiços é o mesmo no qual se encontram tipos marginalizados da sociedade carioca oitocentista, como os capoeiras e os malandros.

Na cena a seguir, *Zé do Beco* discute com um cliente que lhe deve o pagamento das noites dormidas em sua casa de alugar camas e, no momento da discussão, entra o personagem *Tripas-ao-sol*, um capoeira que acaba de ser solto da Casa de Correção:

> Tripas-ao-sol *(Entrando com um movimento de capoeira.)* - Isso é com o degas?
> Zé - Oh! Não senhor, seu Tripas-ao-sol! É com outro vagabundo que saiu agora.
> Tripas-ao-sol - Ah! Pensei!
> Zé - Seja bem aparecido por esta sua casa. Ainda o fazia lá pela chácara de Catumbi...
> Tripas-ao-sol - Neste sábado agora faz quinze dias que eu fui *sorto.*(...)
> Zé - É! Vocês andam, viram, mexem, mas afinal de contas aqui vêm todos parar! Vocês hão de se capacitar que não há nada como isto! *(Reparando em Tripas-ao-sol.)* Mas, sim, senhor: o Senhor Tripas-ao-sol engordou na *Correção*!...
> Tripas-ao-sol - Pois, olhe, a boa vida por lá começa agora.
> Zé - Como assim?
> Tripas-ao-sol - Foi lá quem pode, provou a bóia, achou ela má, e quer que, de hoje em *diente,* os *preso tenha* (...)[139](Grifos meus).

De acordo com Carlos Eugênio Líbano, a capoeira foi um fenômeno que marcou a vida social da Corte no século XIX. Surgida no final do século XVIII e reconhecida na forma e no nome no início do século XIX, a "capoeira" era os golpes de corpo praticados por negros

---

[138]CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim:* o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 41 – 42.

[139]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*; em teatro de Arthur Azevedo,*t.3*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.p. 418.

e homens de todas as origens, e as facas e navalhas eram objetos utilizados por esses indivíduos como armas.

As prisões por capoeira foram comuns na capital do Império, na segunda metade do século XIX. Embora não fosse crime previsto pelo Código Penal da época, a prática da capoeira era motivo corrente de prisões, pois as autoridades da época a consideravam uma ameaça constante à "tranquilidade pública".

Intimamente associada à escravidão, a capoeira serviu como instrumento de resistência à repressão do sistema escravista. Os presos pela prática da capoeira eram enviados para a Casa de Correção, onde recebiam punições severas e violentas.

A Casa de Correção era uma das mais importantes instituições da cidade do Rio de Janeiro. Em 1835, sua construção foi iniciada, mas somente em 1850 ela foi terminada. Planejada com base no sistema de Auburn, de confinamentos em celas individuais à noite e trabalho grupal em oficinas durante o dia para pessoas condenadas à prisão com trabalho forçado, a construção previa a capacidade de 200 prisioneiros em celas individuais. A casa de correção e a casa de detenção eram partes de um mesmo complexo: a primeira destinava-se aos presos que cumpriam pena, e a segunda era utilizada para detenções curtas por pequenos crimes ou por réus sendo processados na Justiça.[140]

Segundo José Murilo de Carvalho, o capoeira era uma figura típica carioca. Existiam cerca de 20 mil capoeiras na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1888, circulando pelas áreas centrais da cidade, que eram marginalizados e presos por desordem. No ano de 1890, 60 % das prisões na casa de detenção eram por esse tipo de infração.[141]

Embora não haja, na peça, nenhuma referência ao tipo físico do personagem *Tripas-ao-sol*, ao que tudo indica, ele representa um capoeira negro ou mestiço. Como já foi mencionado, o capoeira era um tipo bastante comum na sociedade carioca desse período. Para destacar esse aspecto, os autores enfatizaram o fato de o personagem ter presença constante nas festas de abolição, demonstrando sua satisfação pelo fim da escravidão, conforme podemos observar a seguir:

> Zé - E por onde tem andado?
> Tripas-ao-sol - Por aí. Tenho visto as *festa* da abolição.
> Zé - Dizem que têm estado muito bonitas...
> Tripas-ao-sol - Você não foi, seu Zé do Beco?
> Zé - Eu tenho lá licença de arredar pé daqui?...

---

[140]SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negrada instituição*: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994, p. 96 – 100.

[141]CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o* Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 18.

> Tripas-ao-sol - Pois eu tenho ido a tudo! Fui à missa do campo de São *Cristovo;* fui às *corrida;* entrei lá num rolo danado; agora acabou-se o cobre, e não há remédio senão vir dormir barato (...)[142] (Grifos meus)

O trecho ressalta algumas das festividades que ocorreram em comemoração ao fim da escravidão. Inúmeras são as fontes, como jornais, memórias e textos literários, que relatam as festas, comemorações, passeatas, missas e celebrações que ocorreram depois da promulgação da Lei Áurea. O envolvimento do povo nesses eventos é exaltado em muitos desses relatos, que destacam, inclusive, a participação de pessoas dos mais variados setores da sociedade carioca.

As celebrações na Corte se prorrogaram por dias. No dia 17 de maio, houve a missa no Campo de São Cristovão, que contou com a presença da família real, recebida com salva de tiros. No dia 18 de maio, foi realizada a corrida de cavalos no Derby Clube, assistida, principalmente, pelos grupos sociais mais abastados. No dia 19 de maio, ocorreu, em Botafogo, a regata comemorativa. O povo pôde passear de graça nos trens da Estrada de Ferro de D. Pedro II.[143]

Ainda no cortiço do *Zé do Beco*, outro "tipo perigoso" compõe o universo dos grupos menos abastados da sociedade carioca. *Zé do Beco* recebe a visita de *Tiro e Queda*, representação de um típico malandro carioca, jogador e encrenqueiro, que acabava de chegar do Cabeça de Porco, um dos mais célebres cortiços cariocas do final do século XIX:

> Tiro e Queda *(Entrando.)* - Ora viva o seu Zé do Beco!
> Zé - Olá! Venha esse abraço! Que é feito?
> Tiro e Queda - Ah, seu padre! Eu fui no Cabeça de Porco *vê* uma roupa lavada, e um português me convidou pro sete-e-meio. Logo na segunda mão eu já tinha mordido dois *cruzado,* mas o bruto quis fazer estréias comigo, e eu não lhe conto nada! Enchi ele, e o cabra foi *conversá cas formiga!* Num *ápis* a *estalage* ficou toda num *sarseiro:*
> cacete voava que nem mosca![144]

O cortiço Cabeça de Porco ficava na Rua Barão de São Felix, nº 154, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Possuía um grande portal enfeitado com a figura de uma cabeça de porco, que lhe deu o nome. Ao que parece, não havia informações exatas sobre o número de pessoas que habitaram o lugar. Há registro de que ele teria abrigado cerca de 4 mil pessoas. O cortiço foi demolido no dia 26 de janeiro de 1893 por autoridades da época, pois era visto por elas como um lugar que abrigava "pessoas perigosas", e que eram grupos de pessoas mais

---

[142]AZEVEDO, Arthur. *Fritzmac*, em Teatro de Arthur Azevedo,t.3.Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 418.

[143]MIRANDA, José Américo. *Maio de 1888:* poesias destinadas ao povo do Rio de Janeiro em comemoração à lei 13 de maio de 1888. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. p. 62.

[144]AZEVEDO, Arthur. *Op. Cit*., p. 417.

pobres da sociedade carioca[145]. Sidney Chalhoub desenvolve, em sua obra, o argumento de que os cortiços foram considerados por algumas autoridades da época como locais que abrigavam "classes perigosas", mas a realidade era que esses locais representavam um abrigo possível para a massa de ex-escravos e também para imigrantes pobres e desempregados.[146]

O jogo, assim como a bebedeira e as brigas, desrespeitavam os limites do comportamento permissível para as autoridades. Tais ações levavam ao confronto direto com a polícia, violando a "ordem pública" estabelecida.

Os personagens *Tiro e Queda* e *Tripas ao sol* correspondem a uma construção discursiva de tipos "transgressores" e "marginalizados" do cotidiano da urbe carioca. Na revista de ano analisada, eles dividem o mesmo universo de outros personagens, como os recém libertos e a mulata. Esses indivíduos mais empobrecidos da sociedade carioca são representados em *Fritzmac* de forma estereotipada e associados à violência, à baderna, à criminalidade e à sexualidade, evidenciando um discurso bastante difundido entre os setores dirigentes da época, que percebiam os indivíduos mais pobres como indivíduos "perigosos".

O medo da "mongolização" do Brasil: a representação dos imigrantes chineses na revista de ano *Fritzmac*

Os debates sobre a imigração chinesa no Brasil marcaram, especialmente, as últimas décadas do século XIX. No ano em que a escravidão chegou ao fim no país, a questão ganhou o Congresso e a imprensa nacional. Nesses espaços, discutiu-se a vinda dos imigrantes chineses. Posicionamentos favoráveis e contrários rechearam as páginas dos periódicos. Aqueles que se posicionaram favoráveis à política de imigração alegaram a necessidade de "braços para a lavoura". Em contraposição, surgiram movimentos de rejeição aos chineses, pautados nos argumentos raciais de construção de uma nação e de uma identidade nacional.

Para uma melhor compreensão dos motivos desse debate no ano de 1888 e a abordagem do assunto em *Fritzmac*, é necessária a realização de um breve histórico sobre a presença da imigração chinesa no Brasil do século XIX.

José Roberto Teixeira Leite, em *A China no Brasil*: influência, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileira[147], destaca que os chineses foram

---

[145]CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril:* cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 14.

[146]Idem, Ibidem, p. 16.

[147]LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil:* influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

trazidos para o Brasil por Dom João VI, no início do século XIX, para desenvolver o plantio de chá, que era um dos principais produtos de comércio de muitos países ocidentais. Portanto, cultivar uma plantação de chá no país renderia à Coroa Portuguesa expressivos lucros. Os chineses também eram vistos como ótimos agricultores e uma alternativa à escravidão africana, porém o cultivo de chá fracassou, desestimulando o processo de imigração dos chineses nesse período.

De acordo com o autor, na segunda metade do século XIX, alguns acontecimentos contribuíram para que houvesse um novo debate acerca da possibilidade da vinda de imigrantes chineses para o país. A lei de 1850 decretou o fim do tráfico negreiro, aumentando a preocupação com as possíveis formas de substituição da mão de obra negra. A imigração europeia se destacou como a principal alternativa, mas a falta de uma política de terras, a ausência de leis que garantissem o livre exercício religioso e a propaganda negativa na Europa de maus tratos aos imigrantes dificultavam a vinda desses emigrantes para o Brasil. Esse panorama fez com que os latifundiários pedissem pela imigração de trabalhadores *coolies*[148], utilizados como escravos em diversas regiões do mundo. Tal iniciativa provocou um amplo debate entre aqueles que apoiaram a imigração chinesa e os que a rejeitaram. Nesse contexto, foram forjados argumentos de rejeição aos imigrantes chineses, baseados nos ideais de progresso e civilização das sociedades, e pautados em um modelo eurocêntrico. Tais argumentos classificaram a China como uma sociedade estática e avessa ao progresso, devido à conservação de suas tradições seculares.[149]

Os apologistas da imigração chinesa estavam preocupados com a lavoura e com a economia agrícola do país, pois viam tal imigração como uma medida provisória e não como uma iniciativa permanente. Dessa forma, posicionavam-se contrários ao povoamento e à nacionalização dos chineses.

No ano de 1855, desembarcaram, na cidade do Rio de Janeiro, trezentos e três trabalhadores *coolies* trazidos por uma embarcação norte-americana. Contratados pelo prazo de dois anos para prestarem serviços à lavoura brasileira, ao término desse período eles deveriam voltar ao seu país de origem.[150] Essa iniciativa demonstra que a política favorável à

---

[148]*Coolie* é um termo utilizado historicamente para fazer referência aos trabalhadores braçais oriundos da Ásia, especialmente da China, durante o século XIX e início do XX. A palavra *coolie* data de meados do século XVII, de origem da língua hindustâni significa "trabalhador diário". O endereço eletrônico da lista é: www. wikipedia. org /wiki/coolie, junho de 2011.

[149]LEITE, José Roberto Teixeira. *A china no Brasil:* influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994. p. 237.

[150]Idem, Ibidem, p. 236.

vinda de imigrantes chineses para o Brasil prezava pela não vinculação deles ao país. A possível contratação desses trabalhadores passou a ser uma questão amplamente debatida. Estudos dedicados a tal temática começaram a pipocar na sociedade brasileira, dividindo opiniões.

Quintino Bocaiúva, político republicano, escreveu a obra *A crise da lavoura*, em 1868, na qual defendeu o melhoramento da lavoura através da contratação de trabalhadores *coolies*, e outras medidas, como a implantação de técnicas agrícolas, cuidados com o solo, impostos sobre terras não cultivadas e créditos rurais.

Defendendo a assistência à lavoura, Quintino Bocaiúva concluiu que os imigrantes chineses eram ideais para trabalhar nessa atividade e atribuiu a eles uma série de adjetivos, considerando-os industriosos e econômicos. Porém, em sua defesa acerca de tal imigração, ficava bastante clara a intenção de que essa imigração deveria ser temporária, baseada em contratos de trabalho com prazos para terminar e voltar à China.[151]

Segundo Silvio Cezar de Souza Lima, em *Determinismo Biológico e Imigração Chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*[152], na década de 70, o governo imperial, convencido pelos partidários da imigração chinesa, aprovou um decreto que garantia a vinda de imigrantes chineses para o país em dez anos, em prol de conseguir "braços para a lavoura". Tal iniciativa desencadeou uma ampla discussão que ficou conhecida como a "questão chinesa". Essa discussão transpôs os gabinetes do Estado imperial e ganhou a sociedade, jornais e revistas da época, que serviram como canais de divulgação do debate, que foi pautado, especialmente, em pressupostos raciais.

A divulgação de obras que tematizavam sobre os imigrantes chineses, como a *Importação de trabalhadores chins*, de Xavier Pinheiro, influenciaram autoridades políticas. O ministro da Agricultura, Cansação Sinimbu, passou a concordar e defender a vinda de imigrantes chineses para o país. Em 1878, ele convocou representantes dos grandes agricultores de quatro províncias do país, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, com o intuito de propor soluções para a lavoura nacional. Os critérios para a escolha dessas províncias estiveram pautados nos argumentos de que essas regiões eram as mais afetadas pela "falta de braços". Os proprietários da grande lavoura reivindicaram ao governo suas prioridades, ou seja, capitais e braços para o desenvolvimento da agricultura, e entre as

---

[151]LEITE, José Roberto Teixeira. *A china no Brasil:* influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 88.

[152]LIMA, Silvio Cezar de Souza. *Determinismo biológico e imigração chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*. Rio de Janeiro: Tese (mestrado) – Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2005.

soluções apresentadas estavam a estruturação do ensino agrícola para treinamento de trabalhadores nacionais, a criação de leis que tornassem o trabalho obrigatório para os brasileiros, além de incentivos para a imigração em geral e para o imigrante *coolie*. A justificativa usada para defender a vinda dos imigrantes *coolies* para o país estava baseada nos argumentos de que eles não se fixariam ao solo, trabalhando como "jornaleiros". O fato de esses imigrantes trabalharem por baixos salários agradava os fazendeiros, pois, assim, eles poderiam substituir a mão de obra africana sem muitas perdas econômicas. Entretanto, mesmo aqueles que defendiam a vinda desses imigrantes chineses os viam como "povos inferiores". Apesar da discussão proposta por Cansação Sinimbu sobre a imigração chinesa, a única conquista conseguida foi a de convencer os fazendeiros a aprovar uma resolução que incentivava a aquisição de trabalhadores de "raças inferiores" à dos brasileiros.[153]

No ano de 1879, o médico Costa Ferraz publicou o ensaio intitulado *O mongolismo ameaça o Brasil*, que foi publicado nos *Anais brasilienses de medicina*, da cidade do Rio de Janeiro. Esse ensaio, com *status* científico, declarava-se contrário à imigração chinesa, apoiado no argumento de que tal iniciativa iria corromper o futuro do país devido à miscigenação com a "raça amarela".[154]

Aqueles que eram contrários à imigração chinesa utilizavam a ideia de "inferioridade da raça asiática", que era respaldada na medicina e em pesquisas que recebiam o *status* de científicas na época, como a do médico Costa Ferraz. Eles rejeitavam os chineses como possíveis imigrantes para o país, devido a um medo de que tal imigração pudesse corromper as futuras gerações com a "mongolização da raça" e a aquisição dos hábitos e costumes dos chineses, percebidos como "defeituosos".

Nesse momento, a sociedade brasileira estava no processo de reconstrução de sua identidade nacional. Portanto, pensar em um tipo de imigrante para o país significava a imposição de projetos políticos e sociais de nação.

Um exemplo de opositor à política de imigração chinesa foi o médico Nicolau Moreira. Ao comentar as obras que faziam apologia a tal imigração, ele atentava para os "perigos" que tal política poderia ocasionar. Temendo uma vinda em massa de imigrantes chineses para o país, Nicolau Moreira passou a se pronunciar formulando discursos, que

---

[153]LIMA, Silvio Cezar de Souza. *Determinismo biológico e imigração chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*. Rio de Janeiro: Tese (mestrado) – Fundação Oswaldo Cruz, 2005. p. 99.

[154]LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil:* influência, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. p. 239.

foram reproduzidos em jornais da época, alertando que a mistura entre brasileiros e chineses produziria um tipo de mestiço inferior.[155]

O debate sobre a imigração chinesa se estendeu pela década de 80. No mês de fevereiro do ano de 1883, o governo imperial, em uma iniciativa para atrair os imigrantes chineses, fundou a Companhia de Comércio e Imigração Chinesa, que se comprometeu a trazer, no prazo de três anos, 21.000 *coolies* para o Brasil. Nesse mesmo ano, no mês de outubro, o mandarim chinês Tong King Sing, diretor da Companhia Chinesa de Navegação Mercante, chegava ao país. Ele vinha conhecer a agricultura do país e tentar travar acordos, visando estabelecer uma linha marítima regular entre Brasil e China.[156]

Tong King Sing teve uma audiência com o imperador e percorreu algumas províncias brasileiras, como a de São Paulo, tentando firmar acordos. Sua visita ao país foi amplamente comentada na imprensa da época, com posicionamentos contrários a tal visitação, acusando o chinês de estar promovendo uma tentativa de comercializar imigrantes chineses. A partida do mandarim ocorreu de maneira abrupta: o chinês partiu para a Inglaterra sem aviso, interrompendo suas negociações. Em novembro de 1883, a Companhia de Comércio e Imigração foi desativada no país, findando o plano da vinda de trabalhadores chineses para o Brasil em maior escala.[157]

Ainda no ano de 1883, foi criada a Sociedade Central de Imigração, que tinha como principal função promover a imigração européia. Entre seus membros, estavam André Rebouças, Koseritz e Taunay, opositores ferrenhos da imigração chinesa. A Sociedade tinha um periódico intitulado *A imigração*. Neste canal, eram publicados artigos contendo duras críticas aos chineses.[158]

No ano de 1888, devido ao fim da escravidão e ao problema da falta de mão de obra para a agricultura, os debates envolvendo a imigração chinesa ganharam o Senado imperial. Taunay, então senador, realizou vários discursos com duras críticas aos imigrantes chineses, utilizando argumentos raciais para legitimar seu posicionamento. Ao se manifestar contra os imigrantes asiáticos, Taunay excluía qualquer possibilidade de imigração que não fosse a europeia, pois acreditava que tal iniciativa não podia estar pautada apenas na resolução do

---

[155]LEITE, José Roberto Teixeira. *A China no Brasil:* influência, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na sociedade e na arte brasileira. Campinas, SP: Unicamp, 1999. p. 92.

[156]Arthur Azevedo, em parceria com Moreira Sampaio, escreveu, em 1884, a revista de ano intitulada *O mandarim:* o enredo da revista abordou o episódio da vinda de Tong King Sing para o Brasil.

[157]LEITE, José Roberto Teixeira. *Op. Cit.*,p. 245-247.

[158]LIMA, Silvio Cezar de Souza. *Determinismo biológico e imigração chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*. Rio de Janeiro: Tese (mestrado) – Casa de Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, 2005, p. 107.

problema da mão de obra, mas que também deveria ser levada em consideração a questão da miscigenação.[159]

De acordo com Celia Maria de Azevedo, os argumentos raciais eram utilizados tanto pelos apoiadores quanto pelos opositores da imigração chinesa. Para os primeiros, o chinês era ruim e ponto final. Para os segundos, apesar do "defeito inerente à raça chinesa", esse tipo de imigrante oferecia garantias ao atuar somente como elemento transitório de trabalho; atuação essa garantida pela sua "índole inferior", caracterizada pelo "egoísmo", "atraso" e "aversão" à civilização ocidental. Outro discurso utilizado foi o de que os chineses tendiam à própria autodestruição; portanto, não eram tão ameaçadores. Contudo, a grande assertiva que os proponentes do projeto encontraram para tentar persuadir os contrários foi a de que o chinês era, sim, de raça inferior, mas não tão inferior quanto à do africano.[160]

Uma questão era consenso entre os opositores e apoiadores da imigração chinesa: ambos consideravam o povo chinês como pertencente a uma "raça inferior". Respaldados nesse argumento, eles traçavam suas estratégias para brigar pela defesa dos seus ideais políticos.

Como esse debate marcou o ano 1888, a questão da imigração chinesa apareceu representada na revista de ano *Fritzmac.* O quadro que abordou a temática reproduziu o discurso racista da época, a partir de uma perspectiva satírica.

Destaco a primeira cena do quadro dedicado à imigração chinesa, no qual os personagens *Barão de Macuco* e *Amorosa* discutem sobre tal imigração:

> (Atravessa a cena um grupo de jornalistas, falando todos a um tempo.)
> [Jornalistas] – Não entendi palavra!
> O Barão – Discutem a imigração chinesa.
> Amorosa – Qual é a sua opinião sobre esse assunto?
> O Barão – A minha?
> Amorosa – Sim.
> O Barão – Homem, menina, eu não sou muito contra os chins. Dizem que são ótimos agricultores.
> Amorosa – Não há dúvida, mas não passam disso. Levam miséria e a corrupção a toda parte. E tanto é assim, que os americanos do norte já os repelem a mão armada.
> O Barão – Os americanos têm lá muita gente, e nós cá precisamos de braços.[161] (Grifos meus)

No trecho em destaque, o personagem *Barão de Macuco* se coloca favorável aos imigrantes chineses e defende seu posicionamento com o argumento de que eles eram bons

---

[159]LIMA, Silvio Cezar de Souza. *Determinismo biológico e imigração chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*. Tese (mestrado) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005, p. 107.

[160]AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda branca, medo negro:* o negro no imaginário das elites século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p 150-152.

[161]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em: teatro de Arthur Azevedo, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 434.

agricultores. Ele representa os fazendeiros que defenderam a vinda da mão de obra asiática para a lavoura brasileira como forma de substituição da mão de obra negra. A personagem *Amorosa*, contrária à imigração, faz referência à contratação dos chineses pelos Estados Unidos, iniciativa essa que foi muito comum em países da América no século XIX. Nesses países, os *coolies* eram destinados a trabalhos pesados dispensados por outros trabalhadores, pelos quais recebiam baixos salários. Para justificar seu posicionamento contrário, *Amorosa* utiliza argumentos baseados em pressupostos raciais oitocentistas, nos quais o preconceito contra os chineses fica evidente.

O quadro prossegue com uma cena que, simbolicamente, representa um dos argumentos mais utilizados por aqueles que eram contrários à imigração chinesa, o da formação de uma nação brasileira "degenerada" pela miscigenação com o povo chinês, que traria para o país os "vícios" e "mazelas" provenientes da raça mongol:

> Amorosa – Pois deixe mostrar-lhe qual será o futuro da sociedade brasileira, se a sua terra proteger de semelhante imigração.
>
> (Agita o braço. Forte na orquestra. Ergue-se o pano do fundo e aparece uma sala no gosto chinês, lembrando ao mesmo tempo as nossas casas atualmente. Fonseca-Tching está assentado, num coxim, fumando ópio e abanando-se com uma ventarola. Continua a música em surdina na orquestra durante o quadro suplementar.) (...)
>
> Amorosa – Imagine que estamos em meados do século que vem. Chegue-se aqui para o lado. Observemos como se estivéssemos num teatro
>
> Fonseca – Eu sou feliz, porque em suma
> Não há no mundo outro emprego
> Melhor que estar em sossego
> E não fazer coisa alguma
> Batem à porta. Quem é?(...)
> Fonseca – Oh! Deus louvado!
> É o Senhor Tzeng-Tzeng-Sodré!
> Seja bem aparecida
> Nesta pobre casa imunda (...)
>
> (Ergue-se e os dois cumprimentam-se à chinesa.)
>
> Sodré – Então, como tem comido?
> Perfeitamente. Obrigado.
> Cada vez mais anafado.
> Fonseca – Vou como Buda é servido... (Grifos meus.)[162]

Arthur e Aluísio Azevedo representam, de maneira bastante pejorativa e preconceituosa, os hábitos e costumes do povo chinês. A referência ao "vício do ópio" estava em total consonância com os argumentos racializados da época, que classificaram os chineses como um povo corrompido pelo vício e, desta forma, propensos à autodestruição.

[162]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em: Teatro de Arthur Azevedo, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 434 – 435.

O grande medo daqueles que eram opositores à vinda dos imigrantes chineses para o país era a da formação de uma nação "mongol" com hábitos da cultura chinesa, vistos, naquele momento, como "defeito" e "inferioridade" de raça.

Na cena a seguir, vemos o prosseguimento da teatralização de uma futura nação brasileira, completamente marcada por supostos "defeitos" provenientes da "raça mongol". Nessa futura nação, a alimentação seria à base de ratos, e a produção de ópio seria parte da agricultura nacional:

> Fonseca – E o senhor? Come a valer?
> Sodré – Ainda hoje comi dois ratos (...)
> Fonseca – (...) É prato de economia.
> Mas é muito bom petisco.
> (Sentindo os efeitos do ópio)
> Tenho fumado demais!(...)
> (...) Veja que bom ópio
> Este é de Minas Gerais! (...)
>
> Amorosa – Então? Que diz aquele quadro?
> O Barão – Digo que a menina lavrou dois tentos. Já estou eu completamente voltado contra o chim.[163] (Grifos meus)

O fim da escravidão potencializou os debates que existiam no Brasil desde a entrada das teorias raciais, nas últimas décadas do século XIX. Esses debates viam o país como um espaço de mestiçagem. Tal característica podia implicar possibilidades ou impossibilidades de progresso e alcance da civilização, ou seja, ao mesmo tempo em que a mescla de raças podia significar a degeneração e a ameaça ao futuro do país, ela também podia ser vista como uma alternativa de "aperfeiçoamento das raças", abrindo espaço para a defesa do "branqueamento" da população.

A partir de uma leitura do darwinismo social integrado a premissas do evolucionismo cultural, formulou-se, no país, uma ideia de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, e, sim, em constante processo de evolução e "aperfeiçoamento". Dentro dessa perspectiva, no Brasil o incentivo à miscigenação surgiu como uma estratégia para tentar "melhorar" o povo brasileiro, que, segundo esses preceitos, carregava a mancha da raça negra, predominante na nação. Thomas Skidmore expressou, em sua obra *Preto no Branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro[164], como a mestiçagem se tornou uma segura alternativa para um futuro embranquecimento do país.

---

[163]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em: teatro de Arthur Azevedo, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 435.

[164]SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

Os adeptos da política de branqueamento da população rejeitavam os imigrantes que não possuíam origem europeia, como os asiáticos, indianos, africanos, entre outros. Tais debates envolvendo a questão da miscigenação estavam refletidos em trabalhos literários e folclóricos, como o de Sílvio Romero, e etnológicos, como o de Nina Rodrigues.[165], bem como nos discursos daqueles que possuíam ações intervencionistas na sociedade. Os debates sobre a imigração chinesa, nesse contexto, penetraram nas formulações dos projetos de nação, fazendo emergir uma campanha de rejeição aos chineses.

Os comediógrafos contribuíram para a rejeição da política de imigração chinesa, representando uma futura nação corrompida pelas supostas "mazelas" e "vícios" de tal povo. Esse posicionamento demonstra que havia uma preocupação de Arthur e Aluísio Azevedo em expressar suas opiniões em relação aos contornos da sociedade.

As interpretações de Brasil que existiam em fins do século XIX não eram apenas fruto da imitação de teorias oriundas da Europa. De acordo com Edmilson Martins Rodrigues, as reflexões que existiam no país eram singulares, pois partiam das experiências e do cotidiano nacional. Nesse contexto, a abolição da escravatura e a república se configuraram em caminhos para o alcance de um futuro desejado.

A modernidade se caracterizava justamente por esse reconhecimento da existência de uma sociedade capaz de refletir sobre si própria e realizar modificações. A capital do Império se destacou como um local onde essas reflexões ganharam voz e se propagaram nacionalmente. Sobre essa questão, Edmilson Martins Rodrigues afirma:

> A racionalidade da modernidade ocupa a cidade e determina sua constituição como obra, como resultado. A cidade apresenta-se como um lugar intelectual, é uma cidade-conhecimento, pois através dela é possível reler o Brasil e tomar consciência do moderno. Por isso, sua modernidade não pode ser fachada. A fundamentação das novas experiências representa o novo tempo moderno e é por essa qualidade moderna do Rio de Janeiro que a cidade é vista como a nação.[166]

Partilho da historiografia que defende a existência de um espaço público pulsante na cidade do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX, a exemplo dos trabalhos já citados das historiadoras Maria Margarida de Souza Neves e Maria Tereza Chaves de Mello, que defendem a propagação dos debates sobre os rumos políticos do país nas ruas da capital

---

[165]Para uma maior reflexão sobre as obras de Silvio Romero e Nina Rodrigues, recomendo a leitura das obras de SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976; e REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil:* de Varnhagem a FHC. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

[166]RODRIGUES, Edmilson Martins Rodrigues. *Cultura política e modernidade no Brasil*, em *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. (org.) Sidney Chalhoub e Leonardo A. M. Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 216

do Império, promovendo a formulação de opiniões críticas que circulavam por diversificados setores da sociedade.

Essa historiografia que acredita na existência de uma opinião formada, nos anos que corresponderam especialmente à década de 80 dos oitocentos, opõe-se à ideia de que havia um marasmo político na população da cidade do Rio de Janeiro nesse período, e de que essa população, destacando os setores mais populares, estava alheia às questões debatidas pelo parlamento e pelas autoridades da época.

Nessa rua revitalizada, o teatro de revista ocupou um papel pedagógico de levar aos espectadores, a partir da perspectiva de seus autores, alguns debates políticos da época, como os que foram analisados no presente capítulo.

A revista de ano *Fritzmac* foi apresentada aos espectadores cariocas no ano de 1889, meses antes da proclamação da república no país. Ao historicizá-la, aproximei-me de importantes debates políticos da época e pude observar como esses debates estavam sendo pensados e reapropriados por membros da intelectualidade carioca oitocentista.

Acredito que as revistas de ano foram um espaço de circulação de importantes debates políticos, contribuindo, desta forma, para a divulgação de projetos destinados a pensar o futuro do país.

As revistas de ano eram instrumentos em potencial para levar as vozes de seus autores para as ruas; atuação característica do grupo ao qual pertenceram Arthur e Aluísio Azevedo, visto que o público das revistas de ano se caracterizava por ser heterogêneo, incluindo indivíduos menos abastados economicamente e analfabetos.

Não afirmo que os posicionamentos dos autores das revistas de ano foram interpretados pelos espectadores ao “pé da letra”, pois acredito na ideia defendida por Fernando Mencarelli de que as revistas de ano geraram interpretações polissêmicas, uma vez que elas expunham argumentos variados acerca das temáticas que debatiam. Entretanto, defendo que Arthur e Aluísio Azevedo tinham a intenção de transformar a opinião pública, abalando os alicerces de uma sociedade tida como ultrapassada e superada. Assim, as revistas de ano foram mais um instrumento de intervenção utilizado por esses intelectuais, que acreditavam na possibilidade de atingir os setores mais populares da sociedade carioca.

Nesses projetos que visavam o alcance de uma sociedade civilizada, existiam instituições, hábitos e costumes que não se encaixavam nos novos padrões de sociedade forjada. Pois, remetiam a um passado que naquele momento precisava ser enterrado para que uma “moderna” nação pudesse surgir.

Nessa perspectiva, as práticas populares tornaram-se alvo dos debates que norteavam a geração de intelectuais cariocas da década de 80. Tais práticas tornaram-se expressões de um passado que se tentava apagar e esquecer. Assim, as manifestações carnavalescas passaram a ser ressignificadas e reinventadas por esses intelectuais, que começaram a construir um discurso acerca delas.

Arthur e Aluísio Azevedo levaram ao palco esse amplo debate que envolvia as manifestações carnavalescas, na década de 80, através da revista de ano *Fritzmac*. No enredo da revista, tais manifestações foram personificadas e passaram a compor o cotidiano criado pelos comediógrafos.

No próximo capítulo, analisarei a representação de algumas manifestações carnavalescas oitocentistas na revista de ano *Fritzmac*, no intuito de pensá-las dentro do processo de construção de um projeto de nação no qual o império e a escravidão passaram a representar um regime colonial, portanto, um modelo arcaico e a república identificada com o futuro.

Problematizar a representação dessas manifestações carnavalescas na *revista de ano* estudada demonstra um interesse desses intelectuais por aspectos mais amplos do cotidiano da urbe carioca. As festividades e práticas culturais percebidas como “populares” pelos grupos letrados da sociedade foram objeto de discussão durante a segunda metade do século XIX, pois a eminência do fim da escravidão colocou os grupos marginalizados; mestiços, libertos e escravos no centro de muitos debates, aumentando a preocupação com o futuro do país e da população que o formava.

3 UM CARNAVAL "CIVILIZADO": QUESTÕES CARNAVALESCAS NA REVISTA DE ANO *FRITZMAC*

No Rio de Janeiro, as revoluções não me metem medo... O que me mete medo mesmo é o carnaval... Arthur Azevedo[167]

Os divertimentos carnavalescos eram uma das festas mais tradicionais na sociedade carioca em fins dos oitocentos, envolvendo diversos setores sociais com práticas múltiplas. Especialmente na década de 80, as práticas carnavalescas cariocas foram assunto de grande interesse para alguns literatos da cidade, que as abordaram em contos, romances, textos teatrais e crônicas.

Nas revistas de ano que Arthur Azevedo escreveu na companhia de vários autores, essas práticas foram, por vezes, tematizadas. Nos seus enredos, elas se tornaram personagens do agitado cotidiano da capital do império. O historiador Leonardo Affonso de Miranda Pereira, em *O carnaval das letras*: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX[168], analisa uma diversidade de crônicas produzidas pelos literatos cariocas oitocentistas, nas quais eles se dedicavam a falar sobre o carnaval e suas transformações ao longo do século XIX. Nesse estudo, o carnaval é problematizado pela ótica dos literatos, que atribuíram às festividades um sentido único e totalizante; de que os dias de folia eram "dias de permissividade". Esses literatos elegeram uma prática carnavalesca, ou seja, os grandes clubes de carnaval, para se sobrepor às demais, principalmente o entrudo, forjando, assim, a imagem de um carnaval "civilizado" e condizente com o ideal de sociedade almejado por eles, pautado na ordem e nos princípios liberais. Chama-me atenção, na obra de Leonardo Affonso de Miranda Pereira, o envolvimento que Arthur Azevedo teve com esse projeto e o quanto ele se dedicou a tematizar o carnaval em suas crônicas e obras ficcionais, inclusive na revista de ano *Fritzmac*.

Partindo de uma reflexão sobre o estudo de Leonardo Affonso de Miranda Pereira, meu objetivo, no presente capítulo, é analisar a forma como algumas manifestações carnavalescas foram representadas por Arthur e Aluísio Azevedo na revista de ano *Fritzmac*.

---

[167]MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 197.

[168]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

Demonstrando como esse projeto de sociedade, livre da escravidão, da monarquia e de práticas populares, tidas como atrasadas e ultrapassadas, concretizou-se no enredo da *revista de ano* analisada, reforçando, desta forma, meu argumento de que tais revistas eram espaços de intervenção política desses intelectuais na sociedade carioca.

Pensando no futuro do país, esses intelectuais refletiram sobre a sociedade como um todo. Dentro dessa perspectiva, as festividades carnavalescas, que eram também manifestações populares, passaram a ser repensadas. A discussão sobre grupos mais populares da sociedade oitocentista era uma atitude comum aos intelectuais. Muito desses esforços se deram visando a uma intervenção mais direta nas práticas sociais, pois, muitas vezes, houve a intenção de adequá-las e inseri-las no modelo de sociedade que estava sendo forjado, sociedade esta marcada pelo desejo do progresso e do alcance da civilização.

A disputa que se dava nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, entre esse grupo de intelectuais e os setores mais populares, tinha por objetivo implantar valores e modelos comportamentais pretensamente baseados em um modelo europeu. Essa postura escondia diferenças, oposições e conflitos entre esses estratos da população.

No entanto, ao analisar e discutir uma prática cultural tida como popular, torna-se necessário problematizar e questionar as rígidas delimitações estabelecidas entre o erudito e o popular como modelos opostos e estanques. De acordo com Roger Chartier, toda avaliação de quaisquer práticas culturais deve ser feita de maneira mais complexa e relativizada. Ele destaca que:

> Saber se pode chamar-se popular ao que é criado pelo povo ou aquilo que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa antes de mais identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais.[169]

A dura divisão entre popular e erudito impossibilita uma compreensão mais profunda das apropriações e reempregos que são realizados pelos indivíduos nos mais diversos complexos sociais. As práticas culturais não se manifestam de maneira isolada na sociedade, pois os grupos sociais se relacionam e trocam experiências.

Por isso, falar das manifestações carnavalescas que existiram na cidade do Rio de Janeiro oitocentista pressupõe compreendê-las como práticas sociais que se relacionaram e se influenciaram mutuamente. Essas práticas também devem ser pensadas como elementos diversificados. Isto significa que tais práticas devem ser relativizadas no contexto no qual existiram, fugindo a uma análise evolutiva do carnaval, baseada na busca de uma origem para

---

[169]CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p.56.

essa festividade. Sobre essa questão, vejamos as considerações de Leonardo Affonso de Miranda Pereira:

> As diferentes formas de definir o carnaval, se parecem estar em perfeita harmonia na atualidade, são fruto de maneiras diversas – e muitas vezes antagônicas – de encará-lo no decorrer das décadas. Essa diversidade, no entanto, está completamente apagada em alguns dos textos que se propõem a destrinchar os primórdios do carnaval brasileiro. Uma linha evolutiva de continuidade, que liga os desfiles das escolas de samba às saturnais gregas e às bacanais romanas, passando pelos festejos populares na Europa renascentista e pela animação das ruas no Rio de Janeiro da virada do século, é constantemente afirmada pela maior parte dos autores que se ocuparam do tema. Ao juntar harmonicamente definições e representações que se apresentavam em choque no contexto em que foram criadas – fruto do grande embate cultural gerado por momento como o carnaval, que reúne diferentes grupos na praça pública –, esses autores indicam os mecanismos de construção de uma memória que nos tenta fazer crer, a cada momento, na existência de uma essência unívoca da folia.[170]

É importante pensar as festividades a partir das suas diferenças, ou seja, reforçar seu caráter plural, pois esses festejos não ocorreram de forma homogênea na sociedade brasileira. Desta forma, torna-se essencial para uma análise correta dessas práticas a percepção dos seus significados ao longo do tempo.

Duas manifestações carnavalescas, o entrudo e as sociedades ou clubes de carnaval, foram representadas por Arthur e Aluísio Azevedo na revista de ano *Fritzmac*. Para melhor compreender como essas manifestações foram entendidas e caracterizadas pelos comediógrafos, é necessário pensá-las a partir da perspectiva dos literatos cariocas da geração de 80, pois eles ressignificaram tais manifestações na tentativa de adequá-las a um propósito maior: a construção de uma nova nação.

Destaca-se que, no final do século XIX, os grupos letrados da sociedade carioca costumeiramente pensavam a cultura a partir da divisão entre erudito e popular, e os intelectuais oitocentistas classificavam as práticas culturais dentro desses dois modelos. Arthur e Aluísio Azevedo tentaram resumir as diversas práticas carnavalescas em apenas duas manifestações: o entrudo, visto como uma manifestação arcaica e superada, e os grandes clubes carnavalescos, sinônimos de um carnaval moderno e "civilizado".[171]

Os literatos acabam reproduzindo na análise dessas manifestações carnavalescas suas concepções em relação ao que era destinado a e produzido pelos grupos mais populares, e

---

[170]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004. p. 25 -26.

[171]Destaco a existência de estudos historiográficos voltados para a análise de intelectuais oitocentistas, que associaram as festas e tradições populares brasileiras a uma suposta identidade nacional, identificando-as positivamente a partir da valorização de uma nação mestiça. Nesses estudos, são apontados intelectuais que criticaram as concepções cientificistas e racistas de inferioridade do africano e do mestiço, indo de encontro a um pensamento eurocêntrico que desvalorizava as práticas culturais populares nacionais, sobretudo nas três últimas décadas do século XIX. Para um maior aprofundamento sobre o assunto, veja: ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional, em *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. (org.) Sidney Challoub e Leonardo A. M. Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 171-186.

suas intenções de intervirem nessas práticas culturais, para que, de alguma forma, elas pudessem refletir valores dos grupos letrados.

Arthur Azevedo, por vezes, opinou sobre práticas populares ligadas aos escravos e aos libertos no intuito de desqualificá-las como manifestações não sintonizadas com os ideais de um país moderno e civilizado. A historiadora Mônica Pimenta Velloso destaca que Arthur Azevedo procurou atribuir a manifestações culturais populares brasileiras oitocentistas, muitas vezes, uma origem europeia, forjando uma herança erudita para tradições populares e negando, deste modo, uma herança cultural nacional africana que existia em muitas manifestações culturais oitocentistas.[172]

No presente trabalho, o entrudo popular, ou seja, aquele que era praticado pelos grupos menos abastados da sociedade, incluindo escravos, aparece no discurso de Arthur e Aluísio Azevedo como uma tradição popular que necessitava ser superada devido a seu caráter "primitivo" e "bárbaro".

Na década de 80, criou-se uma diferenciação entre o entrudo e outras brincadeiras carnavalescas. Inclusive, nesse mesmo momento, o entrudo foi caracterizado como uma etapa primitiva do carnaval que deveria ser superada. Nesse contexto, o pensamento evolucionista foi utilizado para analisar tal prática cultural.

O pensamento evolucionista foi importado da Europa pelos intelectuais oitocentistas brasileiros. Reinterpretado por eles, tal modelo explicativo foi utilizado para compreender muitos aspectos da vida social nacional. A hierarquização das práticas culturais carnavalescas, pela geração de intelectuais cariocas da década de 80, refletiu a adoção de medidas que tentavam aproximar as festividades nacionais a manifestações culturais europeias, pois, no pensamento evolucionista, a civilização que estaria no cume do processo de desenvolvimento seria a Europa.

Para a compreensão do que foi a prática carnavalesca entrudista no Brasil, estabeleço um breve histórico acerca dessa manifestação com a intenção de historicizá-la. A partir da década de 70, o entrudo, que correspondia a uma série de brincadeiras carnavalescas, como mascaradas, alusões e xingamentos, passou a significar apenas a guerra de limões-de-cheiro[173], bisnagas e seringas. Essa guerra era, na verdade, uma brincadeira que se constituía

---

[172]VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na "belle époque" carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988. p. 19.

[173]Os limões-de-cheiro eram objetos extremamente tradicionais no carnaval entrudista brasileiro. Feitos artesanalmente de cera, esses projéteis eram vendidos por escravos ambulantes e pequenos comerciantes, sendo também fabricados nos espaços domésticos pelas mulheres das famílias abastadas economicamente.

em um jogo de molhadeira entre as pessoas, realizado através do arremesso de projéteis, onde se colocava água perfumada, café, groselha, tinta, lama, água suja e até urina.[174]

O entrudo foi trazido para o Brasil através de Portugal, na década de 20 do século XVIII, por imigrantes das ilhas da Madeira, Açores e Cabo Verde. Em terras lusitanas, existia a tradição de festejar os dias anteriores à Quaresma com o jogo do entrudo. Entre os séculos XVIII e XIX, o entrudo português foi caracterizado por ser anárquico e agressivo. O jogo se constituía em uma brincadeira na qual as pessoas jogavam umas nas outras farinhas, ovos, cabaças de cera cheias de água, entre outras coisas. No Brasil, o entrudo português também tinha suas variações. Na capital do reino e nas províncias, ele era praticado de maneiras distintas, nas quais as brincadeiras variavam.[175]

O jogo do entrudo acabou se constituindo em uma das primeiras festas públicas do Brasil, sendo extremamente difundido na sociedade da Corte, apesar de proibida por sucessivas posturas municipais.[176]

No Brasil, tal brincadeira era realizada como duas festas diversas que ocorriam em espaços distintos: na rua – espaço público, e nos locais domésticos – espaços privados. A partir da divisão desses espaços, era possível perceber a segregação que havia na sociedade. Dentro das casas, brincavam famílias, utilizando projéteis mais sofisticados e mantendo as diferenças de níveis social e econômico; nas ruas, brincavam os negros, os ambulantes, as prostitutas e os moleques. Portanto, existiam variadas práticas do entrudo na cidade do Rio de Janeiro oitocentista.[177]

O entrudo popular, aquele praticado nas ruas, envolvia grupos menos abastados da sociedade carioca, especialmente escravos e libertos, mais espontâneo e agressivo do que o entrudo familiar. O entrudo popular se espalhava pelas ruas das cidades em uma verdadeira agitação. Os escravos, que estavam acostumados a carregar baldes de água e outros líquidos sobre suas cabeças, não hesitavam em derramá-los nas pessoas que circulavam pelas ruas. Todos os tipos de líquidos encontrados nas ruas, como água suja de sarjeta, podiam ser transformados em munição durante os dias de festividade.

---

[174]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 90.

[175]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 74-75.

[176]Em 1841, uma postura da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro proibiu o jogo do entrudo. A pena era oito dias de prisão e, no caso dos escravos, cem açoites.

[177]FERREIRA, Felipe. *Op cit*, p. 91.

Grande parte da "má fama" do entrudo popular estava ligada a alguns incidentes que ocorriam durante o período das festas. Era comum, no cotidiano das ruas da cidade, a circulação de escravos que carregavam fezes e urina das casas para despejar em praias reservadas para isso. Essa atividade era, geralmente, feita durante a noite para evitar o encontro desses carregadores com algum cidadão. Porém, durante o entrudo, por vezes, o encontro com esses carregadores ocasionava a utilização dos dejetos como munição pelos foliões.[178]

Os escravos participavam da festa do entrudo a seu modo. Era comum encontrar grupos de escravos se apresentando, em cortejos, com danças e músicas de origem africana. Os estrangeiros eram alvo, em potencial, para os foliões entrudistas, devido ao seu total desconhecimento em relação à festa. Inúmeros estrangeiros manifestaram sua insatisfação com a prática.

Contudo, essa separação entre o entrudo familiar e o que se dava na rua deve ser pensada com bastante cuidado. Segundo Felipe Ferreira, existiam muitos pontos de contato entre essas duas formas de brincadeira. Os moradores das casas de sobrado ou assobradas costumavam atirar projéteis nas pessoas que passavam pela rua. Essas pessoas se sentiam no direito de revidar, exceto os escravos que tinham que aceitar os ataques sem qualquer reação. Assim, elas entravam nas casas dos entrudistas para também lhes acertarem.[179]

Nas últimas décadas do século XIX, a imprensa e as autoridades cariocas investiram em uma verdadeira campanha contra o entrudo, especialmente o que era praticado na rua. Muitos discursos atribuíram ao jogo um caráter insalubre, desorganizado e primitivo, responsabilizando-o por inúmeras doenças e mortes. O próprio Arthur Azevedo se manifestou contrário ao jogo nas páginas do periódico *Diário de Notícias*, na coluna *De palanque*, de 1886, sobre o pseudônimo de Eloy, o Herói: *"Faço votos para que em 1887 não haja nem sombra de um limão de cheiro, para satisfação do bom senso e da higiene pública (...)."*[180]

Arthur Azevedo, como literato engajado que era, não podia se abster dos debates levantados pelo grupo ao qual pertencia. Nesses debates, o entrudo passou a ser encarado como um jogo bárbaro e brutal, pois ele representava a "desordem" e a "desigualdade" de

---

[178]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 92 -93.

[179]Idem, Ibidem, p. 94.

[180]AZEVEDO, Arthur. *De Palanque*, em *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 09-03-1886 apud PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004, p. 76 - 77.

uma sociedade que se pretendia civilizada aos moldes do “bom gosto”, da “higiene” e da “regulamentação”.

Em prol do alcance de uma nova civilização, inteiramente sintonizada com as principais aspirações de uma geração de intelectuais que atuaram na década de 80, que se caracterizou pela defesa do fim da escravidão e da monarquia, o entrudo foi associado a um modelo de sociedade arcaica e que estava fadada ao fim.

Apesar da campanha travada pelas autoridades e pelos intelectuais contra o entrudo, ele ainda era, nas últimas décadas do século XIX, uma das festividades carnavalescas mais populares da sociedade carioca. Se as críticas e ações não foram suficientes para exterminar da sociedade as molhadelas, coube, então, aos literatos trocar o entrudo por outra manifestação carnavalesca que gerasse o mesmo entusiasmo.

Através dos discursos dos literatos, declarou-se um verdadeiro conflito simbólico entre o entrudo e o carnaval, ou seja, os clubes carnavalescos. O último passou a corresponder a uma festa moderna e civilizada, sintonizada com a nova sociedade que se anunciava.

Na busca de uma festividade carnavalesca que pudesse superar o entrudo e agradar “às massas populares”, os literatos apostaram nos clubes ou sociedades de carnaval, que tinham passado por um processo de modificação na década de 70, consolidada na de 80 dos oitocentos.

As primeiras sociedades carnavalescas surgiram na década de 50, do século XIX. O carnaval proposto por elas se caracterizava pelos desfiles de pessoas fantasiadas em carruagens abertas pelas ruas da cidade, seguindo uma espécie de itinerário. Os roteiros do desfile eram simples e de certa forma organizavam os foliões, evitando dispersões. Tais desfiles eram marcados pelo luxo e pela exposição dos desfilantes ao público.[181]

Nas décadas de 70 e 80, surgiram novas agremiações ligadas às tradições das primeiras sociedades. No entanto, esses clubes carnavalescos foram modificados no intuito de aumentar sua popularidade. As principais modificações foram nos aspectos dos desfiles, que deixaram de tratar de temas épicos, para abordarem a crítica política, e de privilegiar o luxo e a elegância, para cederem espaço à graça e ao espírito; investindo na apresentação de mulheres com pouca roupa, conhecidas como meretrizes. Essas mudanças deram a essas sociedades uma nova faceta.[182]

---

[181]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 139-140.

[182]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 115-116.

Durante toda a década de 80, os literatos cariocas investiram em uma campanha destinada a promover essas sociedades carnavalescas renovadas e a eliminar o entrudo. A ideia da existência de um conflito entre o entrudo e o carnaval foi construída a partir de muitos discursos simbólicos, como o que aparece na revista de ano *Fritzmac*:

> O carnaval *(Só, erguendo-se.)*
> - Desanimado estou! Não tenho idéias!
> Mas não! mas não! Desanimar não quero!
> Hei de vencer, espero!
> (Outro tom.)
> Estou bem aviado!
> Pois o Entrudo não vem para este lado!
>
> O entrudo *(Entrando.)*
> - Ó Carnaval tirânico!
> Maldito sejas, que a vitória é tua!
> Já não se encontra uma bisnaga tímida,
> Nem um limão de cheiro sai à rua!
> Quisera que tu, déspota,
> Me dissesses a causa dos meus males!
> Por que razão não tenho o teu prestígio?
> Por que razão não valho o que tu vales?(...)
>
> O carnaval
> - Não me interrompas! cala-te, defunto!
> Não me vês dando tratos ao bestunto?[183]

O embate entre o entrudo e o carnaval fica bem evidente na cena. A construção dessa hostilidade representa uma suposta superioridade do "carnaval" sobre o entrudo. Nesta passagem, o carnaval age como um inibidor do entrudo; o primeiro, ao assumir um papel de "tirânico", estaria exterminando o segundo da sociedade.

É oportuno destacar o fato de as sociedades ou clubes aparecerem nomeados como "o carnaval", demonstrando uma clara tentativa de desvincular o entrudo das demais festividades carnavalescas.

A associação do entrudo a uma tradição fadada ao desaparecimento foi bem demarcada pelos comediógrafos da *revista de ano*; ao adjetivar o entrudo de "defunto" criou-se uma ideia de que essa manifestação estava "morta" na sociedade.

Na verdade, mais do que promover a concepção de um embate entre o entrudo e o carnaval, Arthur e Aluísio Azevedo queriam alavancar o papel das sociedades carnavalescas e forjar uma superioridade frente ao entrudo. Assim, essas sociedades assumiriam um status de "carnaval moderno".[184]

---

[183]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo, t.3* . Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 402-403.

[184]A revista de ano *O bilontra*, de autoria de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, exibida pela primeira vez no dia 29 de janeiro de 1886, na cidade do Rio de Janeiro, também encenou, em seu enredo, a oposição entre o entrudo e o carnaval.

Em outro trecho da cena anteriormente citada, o duelo entre o *entrudo* e o *carnaval* acirra-se; o primeiro se defende, criticando elementos que caracterizaram as manifestações do segundo:

> O entrudo
> - Pois ouve-me, orgulhoso;
> Uma bisnaga, delicadamente
> Espremida por mão de sinhazinha,
> Ao passar por um Juca de repente,
> Muito mais graça tem, por vida minha!
> Que um boneco mal feito,
> Representando um célebre sujeito.
>
> O carnaval
> - Vai-te catar![185]

Os desfiles das sociedades faziam alusões aos principais acontecimentos políticos do momento, na maioria das vezes utilizando a ironia e o humor para satirizá-los. Essas alusões também se caracterizavam por abordarem autoridades ou personalidades da época. Essa característica da sátira e da crítica política esteve viva na sociedade carioca oitocentista, principalmente na década de 80 e 90. No espaço público da cidade, os debates políticos se davam e chegavam ao alcance da população.

A obra de Leonardo de Affonso Miranda Pereira apresenta uma passagem bastante interessante. Nela, vemos Arthur Azevedo servindo de tema para o desfile dos clubes carnavalescos:

> (...) Os carnavalescos (...) faziam dos homens de letras assunto para suas críticas e alusões. É o que aconteceu, no carnaval de 1887, com Artur Azevedo: os Tenentes do Diabo, uma das três grandes Sociedades Carnavalescas que levaram seus préstitos às ruas durante a festa, traziam em seu desfile um carro com um gigante gordo que vomitava sobre o Diário de Notícias "cobras e lagartos". A alusão era clara para qualquer contemporâneo da cena, referindo-se à ácida polêmica que o robusto literato – que escrevia no referido jornal – travava então com Castro Lopes, do Jornal do Comércio. Um ano antes, no desfile do Clube dos Fenianos, outro carro representava a disputa entre duas peças teatrais então em cartaz – *O Bilontra*, do próprio Azevedo e de Moreira Sampaio, e Mulher-homem, de Filinto de Almeida e Valentim Magalhães -, trazendo figuras alusivas a cada um desses autores defendendo como podiam suas próprias criações.[186]

Vejamos o trecho que representa essa oposição: "*Carnaval – [...] Ó céus! Que vejo! Vem ali o Entrudo! Desgraçado que sou! Se não fujo, ai de mim! Lá se vai tudo! Quando Marta fiou! Sem dizer água vai, daqui me mudo, porque mesmo água vem; ligeiro vou...(...). Entrudo –Vai! Foge!...Foge, Covarde! Ainda vives, Carnaval! Mas até ver tarde quem a de cair por terra, nesta encarniçada guerra, neste duelo mortal!(...)".* Cf. AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em Teatro de Arthur *Azevedo* - Tomo II. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 518.

[185]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo, t.3*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 403.

[186]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 35-36.

Arthur Azevedo e sua famosa revista de ano *O bilontra* aparecem como tema do desfile da Sociedade Carnavalesca Tenentes do Diabo. Isso se deu graças ao prestígio de Azevedo na sociedade carioca e à popularidade de suas revistas de ano.

Leonardo Affonso de Miranda Pereira destaca que o reconhecimento dos homens de letras pelas ruas da cidade era fruto da autoimagem constituída por eles, que os embuía do papel de interventores e transformadores da sociedade na qual viviam. Muitos membros dessa geração de intelectuais eram sócios das sociedades carnavalescas, pois eles as percebiam como um canal direto de diálogo com os setores mais populares da sociedade carioca, já que a popularidade das sociedades, ao longo da década de 80, foi realmente expressiva. Era intenção desse grupo fazer com que os debates políticos se propagassem pelo espaço público da cidade, nos mais variados canais de expressão. Portanto, o carnaval realizado pelos clubes carnavalescos também refletia a atmosfera política do espaço público de sua época.

Tais desfiles possuíam um ideário de civilidade. Essa característica podia ser identificada a partir dos temas abordados, que se constituíam no combate ao entrudo, à escravidão e à monarquia. Daí existir uma identificação tão grande entre os literatos e essas sociedades, pois a crítica a essas práticas levava ao público uma mensagem ligada a um projeto de nação.

As alusões a personalidades e autoridades da época, além do caráter pedagógico, eram marcas dos desfiles das grandes sociedades, que se assemelham a características das *revistas de ano*. Meu intuito não é estabelecer uma análise relacional profunda entre as grandes sociedades e as *revistas de ano*, até mesmo porque elas eram manifestações distintas e com propósitos diversos. No entanto, o fato dos intelectuais da geração de 80 terem estado em contato direto com essas manifestações, no caso das *revistas de ano*, elaborando-as, e nas grandes sociedades contribuíndo com as ideias e a organização dos desfiles, pode ter colaborado para o caráter de crítica política de ambas, evidenciando como a questão da intervenção social era algo latente entre aqueles homens.

Um dos principais argumentos que justificava a batalha contra o entrudo era o discurso de que sua prática não estava de acordo com as regras de higiene instituídas pelas autoridades da época. As molhadeiras com urina, água suja e outros líquidos não nobres denunciavam, de forma ostensiva, a insalubridade que tanto se combatia. A representação do entrudo como uma prática “perniciosa” aparece na revista de ano *Fritzmac*:

O entrudo
- Pois é crível que nem sequer distingas

As clássicas seringas,
Dessas que a medicina hoje condena
E que o grande Molière pôs em cena?
Há lá nada mais cômico?

O carnaval
- E mais sujo?
Foge, senão eu fujo!
Fazes-me o efeito de um montão de lixo![187] (Grifos meus)

A alusão do entrudo a um "monte de lixo" era um discurso recorrente das autoridades e dos grupos mais abastados da sociedade carioca em fins do século XIX. Jornais da época e até mesmo estudos que receberam o *status* de científico alertavam a população contra as supostas mazelas trazidas pelo jogo do entrudo popular.

Felipe Ferreira, para afirmar a falsidade desse discurso que opunha o entrudo e o carnaval, destaca que, na realidade, essas duas formas de brincadeiras carnavalescas estabeleceram *"(...) um proveitoso diálogo capaz de permitir o surgimento de diversões que incorporavam a sofisticação do 'Carnaval' burguês e alegre ausência de compromissos do 'Entrudo' popular*."[188] O que o historiador quis destacar é o fato de que houve incorporações e reapropriações de práticas do entrudo nos bailes sofisticados e passeios de máscaras.

Conforme afirmado anteriormente, o entrudo tinha várias feições; existia o entrudo popular e o familiar. O último era encarado pelos literatos como uma manifestação carnavalesca antiga e distante do que se praticava nas ruas. Arthur e Aluísio Azevedo fazem referência, na revista de ano *Fritzmac*, ao entrudo familiar, evidenciando as formas diversas desta prática:

O entrudo
- Como tem graça o esguicho
Que sai do bico da gentil seringa,
E, descrevendo graciosa curva,
Vai molhar uma velha que rezinga!
E o limãozinho pândego, bonito,
A quebrar-se num colo de donzela?
E o susto? e aquele grito
Que solta a moça bela,
Quando bate o limão noutro mais rijo?
Achas-me sujo? Adeus! não me corrijo!
Não é por me gabar, porém sustento
Que hei promovido muito casamento;
Muitos banhos de igreja são causados
Por meus banhos brutais. - Ó salafrário,
Algum dia casaste uns namorados?
Antes pelo contrário,
Já descasado tens alguns casados,
E tais façanhas não têm sido poucas![189]

[187]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo,t.3*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 404.

[188]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 138.

De acordo com Felipe Ferreira, o entrudo também era praticado pelas moças da alta e média sociedade, nos sobrados senhoriais e, mesmo nas casas térreas, a participação feminina nos jogos era incentivada. As moças que viviam vigiadas em sua vida cotidiana podiam, nos dias de jogos, entrar em contato com os rapazes de seu nível social. Trocando galanteios, esses jovens estabeleciam relações matrimoniais de interesse de suas famílias.[190]

Essa prática do entrudo era até vista com bons olhos e certo saudosismo por alguns literatos da geração de 80; contudo, a preocupação desses homens não era com os festejos praticados pelos grupos mais abastados economicamente, patrocinados pelas famílias nos salões elegantes da cidade, e, sim, com as práticas dos grupos mais empobrecidos. Os literatos queriam se apropriar e intervir, de uma maneira simbólica e física, nos espaços públicos da cidade onde circulavam os grupos mais populares. Nesse sentido, substituir o entrudo de rua pelos desfiles carnavalescos das sociedades correspondia a uma imposição de regras às brincadeiras; iniciativa marcada por uma postura de tentativa de hierarquização dos espaços da cidade.

Evidentemente que essa tentativa de hierarquizar e eliminar práticas culturais existentes na sociedade carioca oitocentista se concretizou nos discursos de grupos específicos que utilizaram meios de comunicação, como a revista de ano *Fritzmac*, para se manifestarem simbolicamente. Contudo, as manifestações culturais que ocorreram no cotidiano da urbe carioca refletiram muitas vezes outra realidade, o entrudo não deixou de ser praticado e essa suposta "hierarquização" das práticas carnavalescas, sobretudo no que dizia respeito à divisão e à separação entre os setores mais populares e mais abastados, não se deu na realidade.

As sociedades carnavalescas cariocas: a invenção de um carnaval "civilizado" em cena

Nas últimas décadas do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, quatro sociedades carnavalescas se destacaram como as grandes atrações do modelo de carnaval defendido pelos literatos cariocas. Eram elas o Clube dos Democráticos, o Clube dos Fenianos, o Clube dos Tenentes do Diabo e os Progressistas da Cidade Nova.

O Clube dos Democráticos surgiu em 1867, sob o nome de Democráticos Carnavalescos. Sua origem estava relacionada à Sociedade Carnavalesca dos Vinte Amantes,

---

[189]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo, t.3*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 404.

[190]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 85-86.

que teria fundado o novo clube com o dinheiro ganho em um sorteio de loteria. Sua sede se chamava "castelo", seus sócios eram conhecidos como carapicus e suas cores eram preto e branco.[191]

O Clube dos Fenianos foi fundado por José Martins Vieira e Luiz Berutte, em dezembro de 1869, como dissidência do Clube Tenente dos Diabos. Seu nome procurou homenagear o grupo de rebeldes irlandeses que lutava contra a dominação da coroa inglesa em seu país, e o nome escolhido lembrava o do bando de guerrilheiros irlandeses que lutava pela república da Irlanda como *féne* ou *féine*, ou seja, o primitivo povo local. Era a homenagem carnavalesca carioca aos irlandeses católicos agora em luta contra os irlandeses de Ulster, fiéis à Inglaterra. Empenhados na campanha de opinião contra o regime da escravidão, os fenianos ratificaram sua tendência à fantasia em matéria de ideologia política, criando, no clube, uma ala de foliões sob a invocação tardia do partido de centro-esquerda da revolução francesa durante o turbulento período da convenção de 1792: o grupo dos girondinos.[192]

O Clube dos Fenianos costumava reunir dinheiro para comprar a alforria de escravos que, geralmente, eram libertados nos dias de carnaval. A sede do clube era apelidada de "poleiro", os membros chamavam-se "gatos" e as cores eram vermelho e branco.[193] Outro objetivo do clube era eliminar de vez a prática do entrudo na sociedade.

O Clube Tenentes dos Diabos foi fundado em 1855, com o nome de Euterpe Comercial, e se dedicava, inicialmente, a organizar bailes ao quais os sócios compareciam vestidos de zuavos após desfilarem pela cidade. Essa fantasia deixou o clube famoso. Em 1863, o grupo passou a ser conhecido como Sociedade Euterpe Comercial Zuavos Carnavalescos. Em 1867, a Sociedade passou a se chamar Tenentes do Diabo. Não existe um consenso sobre a origem desse nome. De acordo com Felipe Ferreira, em 1861, os sócios do clube discutiam acerca de quem passaria a ter o título de tenente, o mais alto grau da hierarquia do clube. No calor da discussão, o presidente da mesa teria suspendido o debate com a seguinte frase: "Vão todos ser tenentes do diabo!". Os sócios do clube teriam recebido com bom humor a repreensão do presidente e decidiram ser chamados de Tenentes do Diabo. Além disso, os sócios do clube se chamavam "baetas", um tipo de pano rústico usado para

---

[191]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 172.

[192]TINHORÃO, José Ramos. A imprensa carnavalesca no Brasil. São Paulo: Hedra, 2000. p. 105.

[193]FERREIRA, Felipe. *Op. Cit*., p. 173.

fazer cobertores baratos, sua sede era denominada "caverna" e as frequentadoras eram as "diavolinas".[194]

O Clube dos Progressistas da Cidade Nova, ao contrário das outras três grandes sociedades carnavalescas cariocas, não tinha sua sede na região central da cidade, e, sim, em uma região marginalizada, conhecida como Cidade Nova. Essa região abrigava, no final do século XIX, um grande número de negros baianos que vieram se aventurar na Corte. Todavia, os desfiles dessa sociedade também possuíam luxo e riqueza como os demais desfiles dos grandes clubes.[195]

O grande envolvimento dos clubes carnavalescos na política nacional fez com que esses clubes se organizassem mesmo fora do carnaval para reuniões literárias e musicais. Eles também publicaram revistas, como *Demócrito e Fantasma*, do Cube dos Democráticos; o *Facho da Civilização*, do Clube dos Fenianos; e o *Diabo da Meia-Noite*, do Clube dos Tenentes do Diabo.[196]

Essas sociedades se afirmaram, por toda a década de 80 do século XIX, como as principais atrações dos dias de carnaval. Os desfiles ocorriam, na maioria das vezes, aos domingos e nas terças-feiras de carnaval, a partir das dezesseis ou dezessete horas. Eles se desenrolavam por algumas ruas da cidade, remarcando e ressignificando a espacialidade da cidade nos dias de carnaval.

De acordo com Felipe Ferreira, o carnaval das sociedades na cidade do Rio de Janeiro, em fins do século XIX, ocorria em locais definidos pelos critérios dos organizadores dos desfiles. Eram eles que demarcavam os locais onde os foliões iriam desfilar, a partir dos próprios logradouros que recebiam os desfilantes. Ao povo cabia a ocupação de espaços predefinidos, fosse como plateia ou apresentando suas manifestações no vácuo da festa. Assim, a questão espacial, com suas definições de exclusão e inclusão, estava em sintonia com as propostas dos desfiles carnavalescos, que visava organizar a festa.

Cada sociedade traçava seu roteiro de desfile pelas ruas da cidade e o divulgava na imprensa. O controle dos desfiles era exercido internamente, em reuniões periódicas. Para organizar os festejos, eram distribuídas senhas, muitas vezes em formas de distintivos. A

---

[194]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 172.

[195]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 119.

[196]FERREIRA, Felipe. *Op. Cit*., p. 173.

polícia era informada a respeito destas senhas, e, assim, ela protegia os desfilantes de invasores.[197]

Essas normas e fiscalizações tinham a intenção de manter coesos os desfilantes, além de garantir a ordem pública junto às autoridades. Desta forma, a repressão se dirigia para o entrudo popular. Foi a partir do surgimento das sociedades carnavalescas que o entrudo passou a ser cada vez mais perseguido. Isso se deu porque antes as ruas da cidade estavam, durante o período do carnaval, entregues aos grupos "populares". Com a ocupação da rua pelas sociedades carnavalescas, existia uma maior necessidade de conservar a segurança dos desfilantes, que eram compostos por setores mais abastados.[198]

Apesar de os clubes carnavalescos terem se envolvido em grandes questões da política nacional, defendendo princípios liberais de igualdade entre os homens, o modelo de carnaval que essas sociedades queriam implantar na sociedade carioca se pautava na distinção dos foliões, que deveriam se adequar às novas regras de folia.

Três das quatro grandes sociedades carnavalescas da década de 80, o Clube dos Fenianos, o Clube dos Democráticos e os Progressistas da Cidade Nova, foram mencionados na *revista de ano* de Arthur e Aluísio Azevedo.

O quadro da *revista de ano* dedicado aos clubes carnavalescos encenou uma disputa entre eles. O pivô dessa querela foi a personagem *Mademoiselle Fritzmac*, pois ambos os clubes queriam sua participação nos préstitos carnavalescos.

Conforme já foi dito, a presença de mulheres nos desfile dos clubes carnavalescos era algo comum. Quase sempre, elas vinham vestidas com poucas roupas e figurando como destaque dos carros alegóricos.

Leonardo Affonso Miranda Pereira aponta que Arthur Azevedo se posicionou, nas colunas que ele escrevia para os jornais, contrário à exposição dessas mulheres nos desfiles carnavalescos. Para o comediógrafo, essa prática era indecente e atentava contra a "moral" e os "bons costumes", e, principalmente, contra o caráter civilizado que esses homens letrados queriam impor ao carnaval.[199]

---

[197]FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais:* o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 101-103.

[198]Idem, ibidem, p. 162.

[199]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 138-139.

Embora o posicionamento de Arthur Azevedo e de outros literatos da época fosse de repúdio ao ato de expor mulheres com pouca vestimenta em público, essa prática continuava ocorrendo nos desfiles e agradando ao público masculino.

Na *revista de ano*, *Mademoiselle Fritzmac* era a mulher que os clubes carnavalescos queriam expor em seus carros alegóricos. Na disputa por sua presença, os clubes tentavam convencê-la, argumentando sobre suas "qualidades" como clubes de carnaval.

Evidentemente, tal cena é uma ótima fonte para analisar a forma como os autores de *Fritzmac* quiseram representar as sociedades carnavalescas para o público da *revista de ano*. Em cena, o primeiro a se apresentar à *Mademoiselle Fritzmac* é o *Clube dos Fenianos*:

> O Clube dos Fenianos – (...)
> O Clube eu sou dos Fenianos.
> Outro melhor não pode haver;
> Tenho vencido os demais anos,
> E agora mesmo hei de vencer!
> Proclamará por toda a parte
> Da Fama a voz universal
> Que só o meu carro de estandarte
> Vale por todo um carnaval!
> Não há, não há,
> Nem haverá
> Assim um clube, olá!...[200]

A rivalidade entre as sociedades era acirrada, pois elas se exibiam em desfiles com artifícios destinados a atrair, cada vez mais, a atenção do público com elementos que eram incorporados constantemente. Versos alegres e humorísticos, chamados de *pufe*, foram um desses elementos utilizados para aumentar a rivalidade entre as sociedades carnavalescas. Eles surgiram no Brasil durante a segunda metade do século XIX e tiveram sua origem diretamente ligada às grandes sociedades carnavalescas. Em muitos casos, a rivalidade estabelecida entre os clubes, cada qual contando com sua torcida, refletia nas rimas folionas e descambava para a retaliação. No período entre 1880 e 1890, os próprios clubes carnavalescos resolveram reagir ao "rebaixamento" do nível da disputa foliona em versos e optaram pelo humor, pela malícia e pela ironia sem agressividade entre os clubes.[201]

No período inicial dos desfiles, os grupos seguiam a pé e se alternavam com uma série de carros, que eram veículos puxados por cavalos e carregavam grupos fantasiados. Com o

---

[200]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo, t.3*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 390.

[201]TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. São Paulo: Hedra, 2000. p. 89-95.

passar do tempo, esses carros alegóricos, críticos e triunfais tornaram-se um diferencial e uma atração que, definitivamente, foi incorporada aos desfiles da sociedade.[202]

A disputa entre as sociedades e as alegorias que caracterizavam o carnaval realizado por elas estivera presente na referência dos comediógrafos às grandes sociedades carnavalescas, que destacaram a importância que o "carro de estandarte" possuía nos desfiles característicos dos clubes. A presença de estandartes próprios para cada uma das sociedades evidenciava a individualidade delas.

Em cena, ao convidar *Mademoiselle Fritzmac* para os préstitos carnavalescos, o *Clube dos Fenianos*[203] rivaliza com as demais sociedades carnavalescas:

> O Clube dos Fenianos – Ao grande empenho de que a senhora faça parte do nosso préstito carnavalesco, este ano. Não se arrependerá (...). Juro que seremos os primeiros em tudo: em grandeza, em luxo, em espírito, em bom gosto (...)[204] (Grifos meus)

No trecho em destaque, vemos que algumas características das sociedades carnavalescas são pontuadas; elas prezavam pelo espírito, nome dado às críticas políticas e sociais feitas nos préstitos, e pelo luxo, que acabava dando ao evento uma dimensão mais elegante e grandiosa.

Na continuidade da cena, outro clube carnavalesco se apresenta à *Mademoiselle Fritzmac* no intuito de conquistar a sua presença no desfile:

> O Clube dos Democráticos *(Entrando.)*
> - O Clube eu sou dos Democráticos,
> Vai o triunfo ser meu só!
> Outro não há de mais espírito
> Que se apresente mais liró!
> Nem Progressistas, nem Políticos,
> Nem Fenianos que sei eu!
> Não são assim como eu tão pândegos,
> Nem têm decerto o valor meu!
> Não há, não há,
> Nem haverá
> Um clube assim, olá!... *(Dança.)*[205](Grifos meus)

---

[202]FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais:* o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 72.

[203]No dia 14 de fevereiro do ano de 1888, o *Clube dos Fenianos* publicou um *pufe* de abertura do seu desfile, na época chamado passeata, saudando a capacidade de rebeldia do povo contra a opressão, e incitando um posicionamento contrário à escravidão e ao sistema monárquico. Cf. TINHORÃO, José Ramos. A imprensa carnavalesca no Brasil. São Paulo: Hedra, 2000, p. 95.

[204]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em Teatro de Arthur Azevedo, t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 391.

[205]Idem, ibidem, p. 391-392.

Arthur Azevedo e outros intelectuais oitocentistas achavam que as sociedades carnavalescas tinham a função de divertir a população da cidade do Rio de Janeiro. Desta maneira, as festividades tirariam os cidadãos do marasmo que viviam no cotidiano.

No dia 15 de fevereiro do ano de 1888, Arthur Azevedo teceu o seguinte comentário na coluna *De palanque*, do jornal *Diário de Notícias*: "*Bem aventurados os Democráticos e bem aventurados os Fenianos [...], que juraram dar cabo, ao menos por um dia – o que já não é pouco – desse profundo tédio característico do povo fluminense*." [206]

Tanto na *revista de ano* quanto na declaração feita no periódico, Arthur Azevedo destaca o caráter alegre e brincalhão do carnaval das grandes sociedades. Nessa perspectiva, os préstitos e desfiles seriam os responsáveis pela descontração da população.

De acordo com Leonardo de Affonso Miranda Pereira, o pensamento de que, no período do carnaval, os foliões podiam soltar seus impulsos escondidos pelas regras de convivência, e que tais festividades configuravam um espaço de liberdades, é resultado de um discurso construído pelo grupo de literatos ao qual pertenceu Arthur Azevedo.

A suposta permissividade das práticas carnavalescas foi reforçada pelas crônicas e textos dos literatos. Essa ideia se baseava no pressuposto da inversão, que caracterizava o carnaval como um tempo especial diferente do tempo do cotidiano.[207]

Em uma crônica publicada na coluna *De palanque*, do periódico *Diário de Notícias*, no dia 7 de março de 1886, Arthur Azevedo defendeu a seguinte opinião sobre os dias de carnaval:

> É costume neste dia inverterem-se os papéis: o conselheiro grave e solene, que dias úteis arrasta enfatuadamente a pança autoritária – toma os ademanes do mais despejado bilontra, e atira limões-de-cheiro às meninas da vizinhança; o pai de família que por aí passa todos os dias, suportando, melancólico e resignado, a cangalha da responsabilidade paterna, festeja (...) com a alacridade de um pelintra e o desregramento de um capadócio.[208]

Para Arthur Azevedo, os dias de folia dariam aos homens de família, tão envolvidos com suas obrigações de patriarcas, uma liberdade que eles não podiam desfrutar em seu cotidiano. As festas se configurariam como uma oportunidade para fugir das obrigações e tensões do dia a dia.

---

[206]AZEVEDO, Arthur. De palanque, em Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 15-02-1888 apud PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 141.

[207]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *Op cit,* p. 180-181.

[208]AZEVEDO, Arthur. *Op. cit.*, p. 181-182.

Em um plano maior, essa função atribuída aos dias de folia acabava entrando em sintonia com um projeto de nação civilizada e ordenada, proposta pelos intelectuais da geração de 80. O período do carnaval seria um momento "autorizado" para o alívio das tensões sociais acumuladas ao longo do ano, contribuindo, assim, para a garantia da "ordem" e "tranquilidade" nos outros dias do ano.

Essa concepção foi reiterada por Arthur Azevedo na coluna *De palanque*, no jornal *Diário de Notícias*, no dia 15 de fevereiro de 1888:

> O fluminense, na terça-feira gorda, anda, corre, pula, fala, grita, canta, dança, e agita-se por todo um ano. Faz a sua provisão de pandega, e vai para casa esperar resignadamente pelo próximo carnaval, rolando, enquanto descansa, a pesada pedra de Sísifo que se chama vida prática.[209]

Dentro dessa perspectiva, o carnaval agiria como uma forma de controle da ordem cotidiana. Como nos dias de folia era supostamente permitido aos cidadãos extravasar suas tensões, eles aguardariam tal momento para fazê-lo.

Os dias de folia para os habitantes da urbe seriam, dentro dessa lógica, uma espécie de prêmio pelo "bom comportamento" na vida cotidiana, ao longo do ano. Tal construção, na verdade, acabava criando uma imagem passiva dos habitantes da cidade, como se eles não tivessem qualquer tipo de controle sobre suas próprias vontades e como se todos percebessem os dias de folia da mesma forma.

Apesar de toda essa construção de uma imagem do carnaval como um momento de completa permissividade, o que existia, na realidade, era um total controle, por meio do poder público, das mais variadas manifestações carnavalescas oitocentistas. Até mesmo os desfiles das sociedades carnavalescas eram controlados, os passeios dos clubes nas partes centrais da cidade só ocorriam mediante um pedido de licença enviado à Câmara Municipal, havia também censura sobre os carros e até mesmo controle sobre os foliões mascarados, que, por vezes, foram obrigados a retirar as máscaras para que suas entradas nos bailes fossem permitidas.[210]

O carnaval carioca não era composto apenas pelos desfiles das grandes sociedades; existiam, também, as pequenas associações e muitas outras formas de manifestações carnavalescas.

---

[209]AZEVEDO, Arthur. *De palanque*, em diário de Notícias. Rio de Janeiro, 15-02-1888. *Apud* PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 187.

[210]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004. p. 205-206.

O fato de os literatos da geração de 80, particularmente Arthur Azevedo, terem se dedicado a discutir e representar, em suas obras, os grandes clubes carnavalescos demonstra que havia uma iniciativa de promover esse tipo de carnaval entre a sociedade carioca. Esses literatos acreditavam que existia uma superioridade dessa manifestação sobre as demais práticas.

O último clube que apareceu no quadro dedicado às grandes sociedades carnavalescas foi o Progressista da Cidade Nova. Na cena, ele também pleiteava a presença de *Mademoiselle Fritzmac* em seu desfile:

> O Clube dos Progressistas da Cidade Nova (...)
> Eu não sou nenhum gabola;
> Sou modesto e faço bem;
> Dar não pode o mais pachola
> Mais do que tem.
> Se a madama no meu carro
> Quer ir cheia de ouropéis, Imediatamente escarro
> Trinta mil réis. *(Dança.)*[211]

A suposta "modéstia" do Clube dos Progressistas da Cidade Nova, em relação às outras três principais sociedades carnavalescas, faz-se presente na referência dos comediógrafos ao clube. Mesmo sendo representado como o menor dos principais clubes carnavalescos, os Progressistas da Cidade Nova compunham o rol, segundo Arthur e Aluísio Azevedo, dos grandes clubes. De acordo com esses intelectuais, o carnaval das sociedades se resumia aos quatro grandes clubes. Leonardo de Affonso de Miranda Pereira atenta para essa questão:

> Definitivamente o carnaval se resumiria, para esses escritores, aos elegantes desfiles e luxuosos bailes promovidos por Tenentes, Democráticos, Fenianos e Progressistas. (...) Para Artur Azevedo, a situação era clara: "Se os Fenianos, os Tenentes do Diabo, os Democráticos e os Progressistas da Cidade Nova não lhe acudirem hoje deveras, o carnaval está definitivamente morto. Morto e enterrado". Dependendo completamente das quatro Sociedades, o carnaval seria, assim, quase um refém dos grandes clubes carnavalescos – que determinariam, para Azevedo, o modelo e a forma da folia, definidos unicamente por seus elegantes e espirituosos préstitos. (...) [212]

Tentava-se forjar um modelo de carnaval que envolvesse toda a sociedade carioca, criando uma ideia de que a prática carnavalesca realizada pelos grandes clubes era "aberta" e

---

[211]AZEVEDO, Arthur Azevedo. *Fritzmac*, em Teatro de Arthur Azevedo,t.3. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p. 392.

[212]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 148.

“democrática”, estando, assim, em consonância com as aspirações de uma nação moldada nos princípios da liberdade e igualdade.

Essa construção tentava concretizar o ideal de que o carnaval proposto pelas grandes sociedades igualava “pobres”, “ricos”, “velhos” e “moços”, na tentativa de criar uma identidade entre os participantes da festa. Tal identidade não se caracterizava por tentar buscar elementos das muitas práticas carnavalescas que existiam na cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX, mas, sim, impor uma prática sobre as demais.

A imagem construída pelos literatos de que o carnaval dos clubes era destinado para todos estava, na verdade, distante da realidade. Os clubes carnavalescos eram restritos e fechados a um pequeno número de sócios. Para pertencer a qualquer um dos quatro principais clubes, primeiramente, o pretendente a membro tinha de pedir permissão a uma comissão julgadora, que se norteava por critérios totalmente subjetivos e baseados em preceitos de “honestidade” e “boa conduta”. Depois de aceito, o membro tinha de pagar uma mensalidade ao clube. Seus bailes eram restritos a sócios e seus convidados, sendo vedada a presença de estranhos e pessoas indesejadas. Os clubes carnavalescos formavam um carnaval elitizado.[213]

O empenho em construir uma imagem dos desfiles das grandes sociedades como sendo marcados pela organização e civilidade contou com um forte apoio das autoridades da cidade nas últimas décadas do século XIX.

Devido ao grande sucesso que essas sociedades carnavalescas conquistaram, seus desfiles atingiram grandes proporções, tanto na quantidade de carros de passeio quanto no número de pessoas que ia presenciar os préstitos carnavalescos.

Nesse momento, as grandes sociedades já eram as principais atrações dos dias de folia. As pessoas saíam de todos os bairros e subúrbios da cidade para assistir aos cortejos nas regiões centrais. No final da década de 60, a Estrada de Ferro D. Pedro II criou um trem extraordinário, à meia-noite, partindo do Centro para os subúrbios, com a intenção de facilitar o retorno dos foliões. Na década de 70, foram publicadas, no *Jornal do Comércio*, por ordem do então chefe de polícia, várias medidas destinadas a facilitar o trânsito nos dias de carnaval. Entre elas, estava a interdição de estacionamento em diversas ruas do Centro, a criação de mãos de direção em outras e a organização de locais especiais para o ponto final dos bondes,

---

[213]PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 151-152.

por exemplo. Nos últimos anos do século, o policiamento passou a ser intensivo nas áreas mais importantes e movimentadas. [214]

Além da garantia de uma organização dos desfiles e do público, essas medidas também visavam facilitar a chegada dos foliões, que acabavam sendo consumidores em potencial para os estabelecimentos que existiam nos locais onde os desfiles ocorriam.

No entanto, durante toda a década de 80, ao contrário do discurso dos literatos, os dias de festividades eram marcados pelas confusões. O controle das autoridades sobre as massas, cada vez maiores, era uma tarefa difícil de ser executada. Nas ruas, o que existiam eram manifestações carnavalescas diversas, que se distanciavam desse ideal de carnaval homogêneo e ordenado.

De acordo com Felipe Ferreira, o projeto de homogeneização das práticas carnavalescas e a tentativa de construir um carnaval "civilizado" não obtiveram sucesso. Se, no discurso dos literatos, o entrudo estava fadado ao desaparecimento, nas ruas da cidade tal prática continuava viva. A intenção de civilizar a população através de um modelo de festa forjava e a ideia de que havia um enfrentamento, e uma divisão das práticas carnavalescas era, na verdade, uma construção.[215]

As representações das manifestações carnavalescas que aparecem na *revista de ano Fritzmac* estiveram associadas a um ideal de uma modernidade que se pretendia anunciar. O confronto entre entrudo e carnaval era, de fato, uma metáfora do embate entre o império, identificado com o regime colonial e, consequentemente, com o passado, e a república, identificada com o futuro, com o progresso e a civilização.

Marcados por um sentimento de nacionalidade, os intelectuais que pertenceram à geração de 80 construíram um novo ideal de país, com uma nova identidade. Na busca de uma identidade nacional, eles voltaram sua atenção para a sociedade brasileira como um todo. Além de estudá-la e entendê-la, eles queriam transformá-la, intitulando-se os responsáveis por essa função. Impulsionados por esse desejo, os literatos cariocas oitocentistas, dos quais destaco Arthur e Aluísio Azevedo, assumiram a função de lutar pela anulação de um passado em prol da defesa de um futuro, que consistia na remodelação do Estado, ou seja, na modernização da estrutura social e política do país.

A maioria desses literatos, desde o início da década de 80, demonstrou intolerância em relação a algumas práticas populares, a exemplo do entrudo popular, pois o que era praticado

---

[214]FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 169-171.

[215]FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais*: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões *carnavalescas.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 76.

nas casas senhorias da Corte era relembrando com uma certa nostalgia. O consenso de que o entrudo popular era uma prática do passado, fadado ao desaparecimento, relacionava-se à ideia de que tal brincadeira era uma prática grosseira, de “bárbaros”, herança da “brutalidade” dos antepassados portugueses, brincadeira que imperava entre as “classes perigosas” urbanas. O jogo denunciava, de forma ostensiva, a insalubridade que tanto se combatia, tornando-se esse dado um dos maiores trunfos das autoridades contra a prática. Tal postura revela o comportamento vigente com relação às culturas populares.

Julgava-se que o universo popular estava repleto de sobrevivências culturais que precisavam ser erradicadas para abrir caminho ao “progresso” e à “civilização”. Havia hábitos condenáveis nas formas de morar, de vestir, de trabalhar e de se divertir; muitos deles mais “abomináveis” ainda por serem manifestações de raízes culturais negras disseminadas nas classes populares.

Nesse cenário, a construção de um carnaval produzido pelos grandes clubes ou sociedades carnavalescas serviu como uma alternativa de festividade para substituir o entrudo popular. Desta forma, destaco a presença desse discurso modernizador na *revista de ano Fritzmac*. Ela serviu como canal de propagação desses ideais, difundindo o discurso dos literatos junto a grupos mais populares que assistiam às *revista de ano*.

4 CONCLUSÃO

Quando decidi propor a realização de um trabalho historiográfico no qual o principal documento investigado seria uma peça teatral estava ciente dos desafios que teria pelo caminho. O fato de uma obra ficcional dar ao seu autor uma maior liberdade para o exercício da subjetividade e imaginação era algo que me angustiava e me enchia de dúvidas. No entanto, como a história não cientificista possibilita ao historiador lançar luz sobre o passado através dos mais variados tipos de fontes e construir o seu objeto histórico, as obras ficcionais mostraram-se importantes registros de informações do passado, ricos em possibilidades de abordagem.

Para problematizar minha principal fonte tracei caminhos investigativos que me levaram ao alcance do meu maior objetivo, ou seja, pensar a revista de ano *Fritzmac* como local de expressão de importantes debates políticos de sua época. Primeiramente, contextualizei o universo intelectual e político da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, especialmente das décadas de 70 e 80, assim, pude compreender as questões que apareceram no enredo da peça, que eram, na verdade, assuntos que interessaram muitos intelectuais oitocentistas, além de Arthur e Aluísio Azevedo.

No final do século XIX, as campanhas abolicionistas e antiescravistas ganharam força e desencadearam inúmeros debates envolvendo reflexões sobre o futuro do país. A eminência do fim da escravidão colocou o negro em evidência, assim sendo, ele se tornou protagonista de muitas discussões raciais na qual se pensava o futuro do povo brasileiro a partir dos “benefícios” e “malefícios” da miscigenação e do papel que esse negro teria na sociedade como cidadão livre, criando o medo do surgimento de uma “massa de vadios”.

Os debates sobre miscigenação também envolveram povos pertencente a outras nacionalidades, como os chineses, que se tornaram uma alternativa para a substituição da mão de obra escrava, mobilizando a adesão de uns e a rejeição de outros.

As bases do Regime Monárquico foram abaladas pelo fim da escravidão, os grupos mais conservadores e monarquistas se descontentaram com a atitude do governo e se viram lesados pela perda de seus escravos e pela rejeição do governo em adotar uma política indenizatória.

Como caminho teórico-metodológico para enfrentar o desafio de analisar essas questões no conteúdo da peça, utilizei as noções de prática e representação desenvolvida pelo

historiador Roger Chartier. Baseando-me nesse arcabouço teórico, interpretei os debates políticos que apareceram em *Fritzmac* que foram determinados pelos interesses de Arthur e Aluísio Azevedo e estavam em consonância com os interesses do grupo, ou melhor, da geração de intelectuais ao qual eles pertenciam.

A postura de pensar a nação adotada por esses intelectuais era encarada como uma reflexão complexa e que deveria englobar um universo social mais múltiplo e amplo, especialmente que abarcasse os setores menos favorecidos da sociedade carioca. Por isso, eles também se dedicavam a refletir sobre festividades populares, a exemplo das práticas carnavalescas que foram inseridas no modelo de civilização almejado por esses intelectuais da corte.

O entrudo popular, que foi uma manifestação carnavalesca antiga e praticada por diversos grupos da sociedade imperial, passou a ser associado a uma atividade brutal e anti-higiênica. Para eliminar essa prática da sociedade, tentaram substituir o entrudo popular pelo carnaval das grandes sociedades, criando assim um embate fictício entre ambos. Esse embate apareceu em *Fritzmac*, expressando, desta forma, a iniciativa de Arthur e Aluísio Azevedo de pensarem um projeto de país livre da monarquia, da escravidão e de práticas sociais que refletissem um modelo de sociedade que se tentava superar com um passado colonial e arcaico.

Analisando *Fritzmac* percebi que muitos debates políticos não ficaram restritos apenas a setores mais abastados da sociedade carioca. Por intermédio da peça, questões discutidas no parlamento e na imprensa tomaram outros espaços da cidade e automaticamente atingiram a outros grupos sociais.

Os espectadores das revistas de ano eram pessoas dos mais variados setores da sociedade carioca, incluindo os grupos mais abastados economicamente e mais populares. No entanto, os grupos mais empobrecidos provavelmente não podiam desfrutar do luxo de pagarem para assistirem a uma peça de teatro.

O fato das revistas de ano terem atingido e caído no gosto de grupos mais populares da sociedade carioca contribuiu para colocá-las no centro de muitos debates. As polêmicas envolvendo as *revistas de ano* diziam respeito ao lugar do gênero revisteiro na dramaturgia nacional, elas foram acusadas por alguns intelectuais cariocas oitocentistas, principalmente por Machado de Assis e José Veríssimo, de terem contribuído para a “decadência” do teatro nacional. Arthur Azevedo, por ter sido o maior comediógrafo do gênero no país, se viu por inúmeras vezes no centro dessa polêmica e teve que responder a duras acusações. A principal dessas acusações era em relação ao texto teatral das revistas de ano, seus críticos diziam que

eles eram distantes da dramaturgia literária nacional e dos modelos textuais tradicionais das peças de alta comédia e tragédia.

Analisando a repercussão de *Fritzmac* em periódicos cariocas pude obter algumas considerações interessantes sobre a revista de ano: ela teve uma crítica positiva, muitas colunas dedicadas a comentarem e analisarem os espetáculos que ocorriam na capital do império atribuíram a comédia de Arthur e Aluísio Azevedo o mérito de ter conquistado os espectadores e enchido a sala do Teatro Variedades por muitas noites, local onde a peça foi exibida.

Quanto ás críticas referentes ao texto teatral da revista de ano, uma em especial chamou minha atenção, foi a crítica feita pelo literato Raul Pompéia atribuindo a *Fritzmac* qualidades literárias. Essa crítica demonstra que não havia uma unanimidade de opinião entre os literatos em relação as revistas de ano. O argumento relacionado ao texto teatral que serviu para desqualificar o gênero revisteiro, também foi utilizado para qualificá-lo. Acredito que exista a necessidade de uma investigação mais profunda acerca das críticas teatrais atribuídas a cada revista de ano de Arthur Azevedo para que haja um entendimento mais profundo sobre a repercussão de cada uma delas na sociedade carioca oitocentista. Já que poucos são os estudos destinados a essa problemática.

O resgate historiográfico acerca da existência de um espaço público vivo politicamente na corte imperial foi essencial para compreender a importância que um espetáculo popular poderia ter como canal de propagação de ideias.

Um espetáculo que tinha como característica genuína retomar os principais acontecimentos ocorridos em um ano que findava poderia não incluir em seu enredo os debates políticos existente no cotidiano da cidade? Levando em consideração a postura engajada de intervenção na sociedade que Arthur e Aluísio Azevedo adotaram durante suas vidas públicas. Deste modo, creio que as revistas de ano compuseram o espaço público carioca, que no final do século XIX, encontrava-se ampliado e fortificado através da imprensa, de clubes, de cafés, de confeitarias, de livrarias e de mobilizações populares. Contribuindo para uma maior repercussão dos debates que existiam naquela época.

A constatação de que havia um espaço público responsável por uma maior circulação das ideias na sociedade carioca demonstra que as pessoas analfabetas, que eram a maioria da sociedade, tinham um maior acesso ao que era discutido pelas elites políticas e intelectuais do país. Deste modo, esses grupos tinham a oportunidade de reapropriar e ressignificar debates que diziam respeito aos rumos do país.

O estudo dos meios que serviram de veículos para a propagação dessas discussões é essencial para a contestação de uma historiografia que defende a alienação de setores mais populares da sociedade carioca com relação ao que estava acontecendo no cenário político brasileiro.

FONTES HISTÓRICAS

a) Ilustrações

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 04-05-1889.

b) Obras literárias

AZEVEDO, Arthur e AZEVEDO, Aluísio. *Fritzmac*, em *Teatro de Arthur Azevedo* - Tomo III. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

_____. e SAMPAIO, Moreira. *O Bilontra*, em *Teatro de Arthur Azevedo* - Tomo III. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

c) Periódicos

A Notícia. Rio de Janeiro, 1895 – 1896.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 1886 – 1888.

Cidade do Rio. Rio de Janeiro, 1889.

Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1889.

O Paiz. Rio de Janeiro, 1889.

Revista Illustrada. Rio de Janeiro, 1889.

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe (Org). *História da vida privada no Brasil:* império a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.v.2.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento:* a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AZEVEDO, André Nunes de. *Da monarquia à república:* um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____.(Org). *Anais do seminário Rio de Janeiro:* capital e capitalidade Rio de Janeiro, 23 a 26 de outubro de 2000. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. *Onda branca, medo negro:* o negro no imaginário das elites século XIX. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BASBAUM, Leôncio. *História sincera da república:* das origens a 1889. 4. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1982.v.1.

BERGSTRESSER, Rebeca Baird. *The movement for the abolition of slavery in Rio de Janeiro, Brazil, 1880-1889*. Stanford: Stanford University. Tese

BOTTOMORE, T. B; NISBET, Robert (Org). *História da análise sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BROCA, Brito. *Naturalista, parnasianos e decadistas*: vida literária do realismo ao pré-modernismo. Campinas, SP: UNICAMP, 1991.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade:* estudo de teoria e obra literária. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1980.

CAPAZ, Camil. *Raul Pompéia*: biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

CARULA, Karoline. *A tribuna da ciência:* as conferências populares da glória e as discussões do darwinismo na imprensa carioca (1873-1880). São Paulo: Annablume, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas:* o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o* Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CHALLOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. M. (org.) *A história contada:* capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Cidade febril:* cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *Trabalho, lar e botequim:* o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____.*Visões de liberdade:* uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república*: momentos decisivos. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. *A Abolição*. 8.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

DAIBERT JUNIOR, Robert. *Isabel, a redentora dos escravos:* uma história da Princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988). Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette:* mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.p. 169.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais*: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2005.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano*: o tempo do liberalismo excludente da proclamação da república à revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GRAHAM, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A china no Brasil*: influências, marcas, ecos e sobrevivências chinesas na arte e na sociedade brasileira. Tese (Doutorado) – Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

LESSA, Mônica Leite; FONSECA, Silva Carla Pereira de Brito (Org). *Entre a monarquia e a república:* imprensa, pensamento político e historiografia (1822-1889). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

LIMA, Silvio Cezar de Souza. *Determinismo biológico e imigração chinesa em Nicolau Moreira (1870-1890)*. Tese (Doutorado) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2005.

LOPES, Antônio Herculano. *Entre Europa e África:* a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

MATTOS, Hebe Maria de. *Das cores do silêncio:* os significados da liberdade no sudeste escravista Brasil século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MACHADO, Maria Helena. *O plano e o pânico:* os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Artur Azevedo e sua época.* 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MAUAD, Ana. *Através da imagem*: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida:* cultura democrática e científica do final do Império. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Campinas SP: Unicamp, 1999.

MÉRIAN, Jean- Yves Mérian. *Aluísio Azevedo:* vida e obra (1857-1913). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo Banco Sudameris, 1988.

MIRANDA, José Américo. *Maio de 1888:* poesias destinadas ao povo do Rio de Janeiro em comemoração à lei 13 de maio de 1888. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

MUNANGA, Kabengele. *História do negro no Brasil:* o negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição. Brasília: Fundação Cultura Palmares, 2004.v.1.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo:* em busca da história. Campinas: Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

NOVAES, Fernando A; ALENCASTRO, Luiz Felipe.(Org). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o palco:* momentos críticos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.v.2.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras:* literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

QUEIROZ, Suely R. Reis de. *A abolição da escravidão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil:* de Varnhagem a FHC. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil:* do início à I guerra mundial. Rio de Janeiro: INACEM, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso:* a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *História da vida privada no Brasil,* República da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia de Letras, 1998.

SILVA, Antonio de Moraes e. *Diccionario da língua portugueza*. Lisboa: Anno, 1823.(na tipographia de M.P. Lacerda).

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

_____; REIS, João José. *Negociações e conflito:* a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Eduardo; BARBOSA, Francisco de Assis; LAMCOMBE, Américo Jacobina (Org) *Rui Barbosa e a queima de arquivos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na rua*: a nova face da escravidão. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco:* raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negrada instituição:* os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

TEATROS DO CENTRO HISTÓRICO DO RIO DE JANEIRO SÉCULO XVIII ao XXI. Disponível em: < www.ctac.gov.br/centrohistorico>. Acesso em: 20 maio . 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. São Paulo: Hedra, 2000.

VELLOSO, Mônica. *Modernismo no Rio de Janeiro:* turunas e quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas, SP, 1991.