

ÓDIO DE RAÇA: DIÁLOGO COM O CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO LUSO-BRASILEIRO

Ódio de raça: Dialogue with the Historical-Literary Luso-Brazilian Context

Flávia Maria Ferraz Sampaio Corradin¹

RESUMO: Este artigo vai tratar de *Ódio de raça*, drama em três atos, escrito em 1854, de Francisco Gomes de Amorim (*Póvoa do Varzim, 1827/ +Lisboa, 1891), um dos textos do autor cuja temática se desenvolve no Brasil. Nessa época, as barbáries da escravidão ainda grassavam em terras brasileiras, onde, como sabemos, só será proibida a partir de 1888. Tal temática será objeto da referida peça, contextualizada a partir de uma ótica que versa temas caros ao romantismo português, como é o caso dos filhos gerados fora do casamento, oriundos das relações extraconjugais entre patrão e empregada, que neste caso um senhor de engenho e uma escravizada. Tema recorrente no universo literário romântico luso-brasileiro, pretendemos examinar como se dá o diálogo do drama, seja com a obra do autor, seja com seu contexto de produção e encenação.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro romântico; Contexto histórico; Contexto literário luso-brasileiro; Escravidão; Melodrama.

ABSTRACT: This paper will deal with *Hate of race*, drama in three acts, written in 1854, by Francisco Gomes do Amorim (*Póvoa do Varzim, 1827/ +Lisboa, 1891), one of the author's texts, whose theme is developed in Brazilian land. At that time, the barbarities of slavery were still raging in Brazilian land, where, as we know, it will only be prohibited from 1888 onwards. This theme will be the object of the aforementioned play, contextualized from a perspective that deals with themes dear to Portuguese romanticism, as is the case of children born out of wedlock, coming from extramarital relations between the boss and the employee, who in this case are a plantation owner and a slave. A recurrent theme in the Luso-Brazilian romantic literary universe, we intend to examine how the drama dialogues, whether with the author's work, or with its production and staging context.

KEYWORDS: Romantic theater; Historic context; Portuguese-Brazilian literary context; Slavery; Melodrama.

PALAVRA INICIAL

Francisco Gomes de Amorim (*Póvoa do Varzim, 1827/ +Lisboa, 1891), autor prolífico, dedicou-se a diferentes vertentes da literatura e ao

¹ Professora Doutora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP.

jornalismo. Oriundo de família menos favorecida, emigrou aos 10 anos para o Brasil, tendo se dedicado a várias profissões na província do Pará. Vítima dos maus tratos de patrões portugueses, Gomes de Amorim fugiu para o sertão amazônico, onde encontrou, na cabana de uma família indígena que o acolheu, o poema *Camões*, de Almeida Garrett. É assim que se inicia seu interesse pela literatura.

De volta a Portugal, estreita relações com Almeida Garrett, que o influencia no cultivo de temas emergentes à cultura popular.

Este artigo vai tratar de um dos textos do autor, cuja temática se desenvolve em terras brasileiras. Estamos falando de *Ódio de raça*, drama em três atos, escrito em 1854, ano em que foi abolida a escravidão em Portugal, e encenada nos palcos do teatro D. Maria II, em Lisboa, em 1869. Nessa época, as barbáries da escravidão, no entanto, ainda grassavam em terra brasileiras, onde, como sabemos, só será proibida a partir de 1888. Tal temática será objeto da referida peça, inclusive a peça é listada pelo estudioso do teatro brasileiro, João Roberto de Faria, dentre as peças abolicionistas, tendo sido representada em diferentes palcos brasileiros em defesa da abolição da escravatura. Além disso, o referido drama pode também ser contextualizado a partir de uma ótica que versa temas caros ao romantismo português, como é o caso dos filhos gerados fora do casamento, oriundos das relações extraconjugais entre patrão e empregada, neste caso um senhor de engenho e uma escravizada.

Tema recorrente no universo literário romântico luso-brasileiro, pretendemos examinar como se dá o diálogo do drama, seja com a obra do autor, seja com seu contexto de produção e encenação.

Antes de invadirmos o objeto deste artigo, talvez devêssemos dedicar alguma atenção ao estágio das cenas brasileira e portuguesa no período.

AS CENAS PORTUGUESA E BRASILEIRA EM MEADOS DO SÉCULO XIX

O decreto de 15 de novembro de 1836, além de outras medidas, instituiu o Conservatório da arte dramática e nomeou Garrett Inspetor-Geral dos Teatros e Espetáculos portugueses. Empossado, Almeida Garrett considerou imperativa a necessidade de estimular novos autores para que pusessem em prática a formação de um repertório dramático português. Para tanto, foram realizados concursos com premiação para aqueles autores cujas obras mais se destacassem. Em 1839, um ano após a representação de *Um auto de Gil Vicente*, peça que “reinaugurou” a cena portuguesa e de autoria do próprio Garrett, o júri do Conservatório laureou quatro dentre as vinte peças inscritas, todas inspiradas em romances históricos e em novelas de

terror: *Os dois renegados*, de Mendes Leal, *O cativo de Fez*, de Silva Abranches (considerado uma das prováveis fontes de *Frei Luís de Sousa*, a obra-prima da cena romântica portuguesa), *O Camões do Rocío*, de Inácio Maria Feijó e *Os dois campeões*, de Pedro Sousa de Macedo.

De teor nomeadamente histórico, abrangendo a vida nacional desde a corte de D. João I até o reinado de D. João V, tais peças não parecem fugir ao paradigma do melodrama histórico oriundo da França, conforme deixa entrever, por exemplo, o drama *Os dous renegados*. Já no prefácio, o Autor sublinha sua intenção de reunir todos os ingredientes que fizeram sucesso no teatro francês. Para tanto, toma “da história uma página” – o reinado de D. Manuel e a conversão forçada dos judeus ao Catolicismo –, promovendo-lhe todas as infrações que a criatividade romântica permitia, inclusive localizar em 1498 a instalação do tribunal da Inquisição em Portugal, quando o édito papal que o autoriza data de 1536, já no reinado de D. João III.

Do legado de Garrett parece ter sido reaproveitado apenas o assunto que, buscado na história pátria, influi no conteúdo dramático, enxertando-se nele todas as licenças poéticas que a liberdade criativa e o desvario imaginativo românticos possibilitavam.

Na Memória lida ao Conservatório Real de Lisboa em 6 de maio de 1843, Almeida Garrett reitera a intenção, até então malograda, de buscar um teatro em que não houvesse

[...] nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. [...] sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes – sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som de blasfêmias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama... (GARRETT, s. d., p. 9).

Sua crítica assentava-se nas produções que traduziam, adaptavam ou se inspiravam no melodrama de origem francesa que invadira o País como força de lei nesse início do Oitocentos.

O próprio Garrett, anos depois, retoma a questão exposta em 1843, quando estampa, no capítulo XXVIII das *Viagens na minha terra* (1846), nova crítica às produções dramáticas portuguesas de então:

E o destempero original de um drama *plusquam* romântico, laureado das imarcescíveis palmas do Conservatório para eterno abrimento das nossas bocas! Lá de longe aplaude-o a gente com furor, e esquece-se que fumou todo o primeiro acto cá fora, que dormiu no segundo, e conversou nos outros, até à

infalível cena da xácara, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda, em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, endoidece de rigor, – o galã, passando a mão pela testa, tira do profundo tórax os três ahs! do estilo, e promete matar seu próprio pai que lhe apareça – o centro perde o centro de gravidade, o barbas atropela as barbas... e maldição, maldição, inferno!... (GARRETT, 1969, p. 322).

Como fica patente, o legado de Garrett continuou não florescendo na cena lusa. O melodrama histórico imperou em Portugal com força total até meados do Oitocentos, quando foi colocado num plano secundário, sem jamais ter sido completamente esquecido.

Ouçamos o que diz a respeito um dos críticos portugueses mais argutos do tempo, José Maria de Andrade Ferreira, para quem o teatro português se restringia ao drama (ou seria melodrama?) histórico, que

[...] passou de um amor às tradições nacionais, de uma inspiração das idades cavaleirosas, de uma predilecção do espírito poético [...] a uma contagiosa mania literária. Tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições de cena. E que dramas! e em que histórias não se foram inspirar! Cada um dos partos abortivos daquelas imaginações lúgubres e escandecidas, era um tratado de horrores. Parecia que andavam à aposta de quem deveria dar mais golpes de punhal, mais imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, mais amores incestuosos e lutas de opróbrio moral! E tudo isto passado em subterrâneos lóbregos, ou à claridade opaca e sinistra de alguma velha sala de armas de castelo roqueiro! A xácara, sobretudo, era o trunfo obrigado deste jogo de afectos tumultuosos e paixões de cabelos arrepiados. [...]. Os dramaturgos de então careciam senão de algumas crônicas velhas e do *Elucidário* de Viterbo. Com estes poucos livros faziam tudo, porque lhes proporcionavam ao mesmo tempo o seu manancial de inspirações e o subsídio da mais fecunda e autêntica erudição. Por isso não nos admira que a história fosse tratada com tanta sem-cerimônia, que se fabricasse uma certa arqueologia fantástica, e que inflamados por tão fortes e calorosos exemplos, de paixão humana, como são as vinganças dos tempos feudais, os caracteres saíssem rudes e ferozes, como se fossem talhados a golpes de acha-de-armas

(FERREIRA, 1872, p. 147).

Embora longa, a citação parece-nos fundamental para esboçar o estágio em que se encontrava a dramaturgia lusa em meados do Oitocentos.

Neste sentido, poderíamos classificar o teatro português do período em duas (ou serão três?) grandes vertentes: o melodrama histórico, que teve pouca contribuição para a cena lusa; o melodrama burguês, peças que, ambientadas no Oitocentos, promovem certa alteração no enfoque dramático, tematizando o conflito visceral que virá a presidir a visão de mundo do tempo. A partir de 1850, com as lutas pela Regeneração, o teatro torna-se caminho para o fortalecimento moral da nação, passando a encenar o confronto entre a ótica aristocrática decadente e a perspectiva burguesa em ascensão. A atualidade passa a ser objeto das preocupações dramáticas do período. Daí que veio também a ser conhecido como drama de atualidade, dentre muitos outros rótulos. Invariavelmente, entretanto, revelam, por um lado, a concepção maniqueísta e estereotipada da forma, por outro, enfocam primordialmente personagens e situações burguesas. Nosso pressuposto parece encontrar apoio na consideração de Henri Lefebvre, para quem “o melodrama é a forma teatral que tem mais imediatas relações com a estrutura e a vida real, a vida quotidiana dos homens da época burguesa” (1991, p. 182). Poder-se-ia falar ainda de uma vertente (a terceira?), que coincidiria com os pressupostos da comédia, que, como sabemos, configura-se como o baluarte na defesa da norma social e moral vigentes, castigando com o riso e o ridículo seus desvios. Mas a comédia também pode ser a postulação de uma norma ideal, descontente com a imperante. Assim, por meio do riso, a comédia romântica portuguesa irá defender a norma social burguesa, para desnudar-lhe todo o ridículo. Deste modo, veicula toda a mundividência já expressa no melodrama burguês.

Ainda antes de tratarmos de *Ódio de raça* no contexto de produção das obras do Autor, dediquemos algumas linhas ao estágio da cena brasileira no período. Delimitar escolas ou tendências literárias em qualquer tempo ou espaço não é exatamente tarefa fácil, ainda mais se considerarmos a especificidade que envolve o século XIX, notadamente no caso do teatro brasileiro essa empreitada é ainda mais espinhosa, uma vez que os aspectos históricos e estéticos deixam entrever certa confusão terminológica ao tratar do Romantismo e do Realismo de escola, ao confundirem atitudes românticas ou realistas, que fazem parte da história da humanidade, com uma escola romântica ou realista, que desenvolvem pressupostos teóricos mais definidos.

Quando enfocamos o teatro brasileiro do período, conforme aponta Décio de Almeida Prado (1996, p. 152), percebemos que há algumas mudanças significativas, que distinguem o teatro dito realista do teatro romântico, como, por exemplo, o tempo dramático, localizado no presente; o

diálogo, que traduz a fala de todos os dias; o “herói”, constituído pelo homem comum, da classe dominante, a burguesia; a técnica, moldada a partir de enredos simples, fins de atos tranquilos, ausência de monólogos e apartes; os temas, centrados em aspectos que envolvem a família, bem como tudo aquilo que a constitui, o casamento, o dinheiro, o adultério e a prostituição... Essas questões, contudo, seriam suficientes para dizer que a cena brasileira de meados do Oitocentos é efetivamente realista de escola? Não nos podemos esquecer de que, num país de dimensões continentais como é o Brasil, somos postos diante de diferentes estágios da cena, que vão, de algum modo, contextualizar as diferenças sociais e econômicas pelas quais passam as diferentes províncias brasileiras no Segundo Império. Se tomarmos um único elemento, a escravidão, veremos que, ainda que presente em todo o território nacional, já que será “efetivamente abolida”² apenas em 1888, as condições em que vivem os escravos são distintas no Rio de Janeiro e nas províncias do Norte ou Nordeste, por exemplo. Exatamente porque os “coronéis”, que exercem um poder paralelo ao de D. Pedro II, no mais das vezes, refletem total ignorância frente a conceitos que envolvem a tríade *Liberté, Egalité, Fraternité*, extrapolando os limites do século XIX.

Ainda relembando as palavras de Décio de Almeida Prado,

[...] o Realismo, todavia, não passava frequentemente de um rótulo. O que havia, de facto, eram os dramas de casaca, como os chamava o povo, isto é, peças às vezes de espírito não tão afastado do dramalhão mas de assunto e personagens inequivocamente modernos (PRADO, 1971, p. 14).

A dramaturgia do período vai revelar, no entanto, certo amadurecimento, na medida em que acaba por promover uma certa crítica social, nomeadamente na comédia, capaz de revelar, para além de qualidades estéticas, um retrato do contexto social, político e econômico do Brasil, ou

² As aspas se devem ao fato de que não é pela assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que a escravidão foi completamente exterminada no Brasil. Como todos sabemos, não é a assinatura de uma lei que acaba ou institui qualquer mudança efetiva no *status quo* de uma determinada sociedade. Há, como indicam as mais recentes pesquisas, um racismo estrutural, que se caracteriza por ser, segundo o Aspen Institute, “Um sistema no qual políticas públicas, práticas institucionais, representações e outras normas funcionam de várias maneiras, muitas vezes reforçando formas de perpetuar a desigualdade de grupos raciais, identificando dimensões de nossa história e cultura que permitiram privilégios associados à “branca” e desvantagens associadas à “cor” para suportar e adaptar ao longo do tempo. O racismo estrutural não é algo que algumas pessoas ou instituições optam por praticar, mas uma característica dos sistemas sociais, econômicos e políticos em que todos nós existimos” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.aspeninstitute.org/wp-content/uploads/files/content/docs/rcc/RCC-Structural-Racism-Glossary.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2022.

pelo menos daquele entrevisto no entorno da capital do Império, ingrediente de suma importância para o registro de um país que começa a ser considerado por outras nações americanas ou europeias.

Assim, defendemos a ideia de que o teatro realista brasileiro é apenas mais um rótulo a veicular o ideário burguês que, afinal, vai imperar no Oitocentos aquém e além-atlântico.

*ÓDIO DE RAÇA: UMA RELEITURA DA BARBÁRIE
ESCRAVOCRATA POR MEIO DE UMA FORMA BURGUESA*

Ódio de raça, drama em três atos, conforme apontamos acima, foi escrita em 1854 e encenada no teatro D. Maria II, em 1869, data em que foi abolida a escravidão em Portugal. Ambientada em 1846, na província brasileira do Pará, onde, como vimos, seu autor viveu por cerca de 10 anos. Contracenam Roberto, brasileiro, senhor de engenho, seu sobrinho, Manuel, português, que exerce a função de caixeiro dos negócios do tio, José, ou Pai Cazuzza, escravo preto, da etnia cabinda, originária de Angola. Domingos, escravo afrodescendente, filho de Roberto com uma de suas escravas, Lúcio, também escravo afrodescendente, Emília, filha de Roberto, Martha, tapuia – denominação dada a indígenas dos grupos que não falavam línguas do tronco tupi e que habitavam no interior do país, como, por exemplo, a tribo tapuia –, ama de leite de Domingos e de Emília.

O primeiro ato tem como pano de fundo os armazéns de Roberto, na cidade do Pará – Belém? Santarém? – e traz no enredo o cerne do conflito que move a peça: ressentimentos entre brancos brasileiros, brancos portugueses, afrodescendentes e indígenas. Cada uma das etnias defende sua perspectiva, uma vez que Manuel, por exemplo, passa a peça a tentar encontrar seu espaço, uma vez que o moço se sente preterido em terras brasileiras, como aponta o excerto:

Oh, minha pátria, meu querido Portugal; cuidei que te deixava para vir para um país de irmãos, e recebem-me como inimigo! Venho procurar a subsistência com o suor do meu rosto, comprar o pão com o trabalho; e toda esta gente me considera um pirata que lhe vem roubar a sua riqueza! Injuriam-me todos! Até os escravos, que tomam o exemplo de seus senhores! Agora é que eu sei o quanto amargam as lágrimas do desterro!... (AMORIM, 1854, p. 4).³

³ A grafia das citações da peça foi alterada tendo em vista a ortografia vigente.

Roberto encarna as vicissitudes do homem de seu tempo: brasileiro, branco, senhor de engenho. Se por um lado defende o sobrinho, dando-lhe papel de destaque nos seus negócios, por outro, apresenta certo ressentimento para com Manuel, conforme podemos entrever na seguinte fala:

Estou gastando a paciência com este, que no fim de contas há de sair tão bom quanto os outros. Estes portugueses são como uma torrente, vão alagando tudo. O Brasil está todo cheio com os estabelecimentos dessa gente. [...]. Nas artes, na indústria de qualquer gênero, nos sertões ou nas cidades, não há negócio, nem sítio vedado para eles! Até as nossas irmãs ou as nossas filhas parece que morrem de pena se não casam com um homem português!... Que diabo de quindins terão eles? Os mesmos governos lhes dão proteção e auxílio, enquanto sobre os pobres brasileiros chovem as décimas e os tributos! Isto assim vai bem! As autoridades parece que são mais por eles do que por nós! Chegamos a tempo em que o senhor de engenho não pode castigar seus escravos sem licença! É boa asneira! Se eu quiser dar quinhentos açoites, tenho que pedir licença ao juiz de paz, ou ao chefe de polícia, para dar mil. Que tem o governo com o meu dinheiro? Tudo isto é influência dos portugueses. Também veio ordem lá do Rio de Janeiro para se medirem as terras... (*Zombando.*) Medir as terras do Brasil! De quem seria a lembrança? O autor pode limpar as mãos à parede!... há de ser português, provavelmente. Cuidam que medir as terras do Brasil é o mesmo que medir o seu país que é do tamanho de um quintal (AMORIM, 1854, p. 5).

Esta longa fala de Roberto funciona como um libelo, dando-nos a conhecer, além de seu sentimento em relação ao sobrinho e aos portugueses em geral, uma série de questões contextuais que nos permitem fazer um retrato desta parcela da sociedade brasileira em meados do Oitocentos: as relações intersociais, as questões tributárias ou jurídicas que envolvem, por exemplo, a relação senhor de engenho/escravo ou ainda aquela que toca à medição de terras, uma das ações levadas a cabo no II Império e que foi de suma importância para o desenvolvimento do país. Antes de adentrarmos a outros conflitos que permeiam a ação da peça, vale a pena ressaltar a composição da personagem Roberto sob o ponto de vista do diálogo com a forma, conforme já aventamos acima.

À luz dos pressupostos defendidos por Denis Diderot, que propõe o *genre moyen*, isto é, um gênero intermediário que se coloca a meio caminho entre dois extremos, marcados pela tragédia e pela comédia. Tal iniciativa

acaba por se tornar o ponto de partida para conceituar o drama romântico, que põe em cena o homem comum, que está entre a dor e a alegria, que é bom e mau.... A partir desse momento, não há, portanto, classe social ou ação humana que não possam ser objeto do gênero dramático, desde que o assunto seja importante, a intriga simples, doméstica e vizinha da vida real.⁴

A proposta diderotiana dá ensejo a que examinemos a peça sob esta ótica, uma vez que *Ódio de raça* vai encenar os embates entre brancos, afrodescendentes e indígenas bem ao gosto do ideário romântico.

Talvez possamos elencar como o conflito central da peça, o embate entre o escravo negro Pai Cazuzza, batizado como José, e o escravo Domingos. Enquanto o primeiro sente saudades de sua terra natal, da mãe, dos irmãos que foram escravizados, mas é respeitado e admirado nas terras de Roberto por sua dedicação ao senhor e à filha deste, Domingos, embora protegido de seu senhor, sente inveja de José. Um e outro vivem às turras, até que o cabinda é acusado de roubo, após ser encontrado dinheiro em seu bolso, que fora colocado pelo afrodescendente quando o revistava a pedido de Roberto. Por intervenção da boa Emília, tudo é aclarado e Domingos é severamente açoitado por Pai Cazuzza a mando de Roberto. O ressentimento de Domingos toma enorme dimensão e ele não descansa enquanto não se vinga de todos: de José, de Roberto, de Manuel. Acaba sendo morto por Manuel com a ajuda de José, agora liberto por intervenção de Emília. Em meio aos quiproquós que levam o melodrama a seu clímax, há o reconhecimento, uma vez que Domingos é meio irmão de Emília, fruto de um relacionamento de Roberto com uma escrava negra já falecida.

Como deixa patente o trecho, *Ódio de raça* retoma pressupostos do (melo)drama romântico, na medida em que põe em cena personagens comuns, com atributos positivos e negativos, sem esquecer de contextualizar a situação do Brasil em meados do Oitocentos, seja do ponto de vista econômico e social, seja apontando para questões jurídicas, bem como para outros aspectos importantes que envolvem a metrópole e a ex-colônia, conforme assinalamos acima.

O final feliz, ainda dentro da preceptiva romântica, se dá quando os afrodescendentes incendiam as terras e a casa de Roberto e Emília é salva por Manuel, que, após ter matado Domingos, corre para salvar a prima, por quem está apaixonado, afirmando: "... vou ser digno dela ou morrer com ela!" (AMORIM, 1854, p. 89). Salva, Emília pronuncia o nome de batismo do cabinda, que agora pode morrer em paz, uma vez que está liberto, tem sua senhora protegida pelo amado e será recebido de braços abertos pela mãe no céu.

⁴ Cf. DIDEROT, Denis, *Oeuvres de Diderot* (texte établi et annoté par André Billy), Paris, Galimard, 1951, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 25, p. 1231-1303.

Como podemos perceber, também Gomes de Amorim foge ao ideário proposto pelo amigo Almeida Garrett. Ainda que de maneira mais moderada, incorre nos mesmos clichês que farão o palco romântico afogar-se em lágrimas, na medida em que usa e abusa de expedientes próprios do melodrama, postos em xeque, pouco depois, em seu *Fígados de tigre: o melodrama dos melodramas*, cuja estreia se dá em 31 de janeiro de 1857, no Teatro D. Maria II.

Assim, encenando seu *Fígados de Tigre* promove a paródia aos excessos da forma. Uma peça que, ao explorar o *non-sens* levado às últimas consequências, põe em ridículo não apenas as situações e motivos característicos do Ultrarromantismo, mas também o estilo melodramático. Se confrontarmos o subtítulo da peça – “paródia de melodramas” – com o título com que, segundo Luiz Francisco Rebello, a peça foi “anunciada nos cartazes” – *O melodrama dos melodramas* (s. d., p. 12) –, teríamos já dois pontos a examinar.

O subtítulo revelaria a paródia de uma forma, isto é, um texto que, inspirado em um paradigma, volta-se contra ele com o intuito deliberado de colocá-lo em ridículo, visto que lhe promove a derrisão. Ora, se estamos falando de paródia, é mister considerar que o modelo incomoda o Autor do intertexto, portanto faz-se necessária sua destruição. Se pensarmos ainda no fato de que algumas peças de Gomes de Amorim sejam também alvo de crítica em *Fígados de Tigre*, poder-se-ia afirmar que o próprio Autor já não mais concorda com o rumo que a dramaturgia portuguesa tomou, está tomando ou continuará a tomar. Embora ele afirme que seu objetivo é divertir, parece-nos que a escolha da paródia assume papel muito mais relevante, porquanto a exploração do burlesco suporia, talvez inconscientemente, também uma contribuição para a reforma do teatro português.

No que tange ao título com que a peça foi anunciada nos cartazes – *O melodrama dos melodramas* –, parece-nos estar diante de uma intenção mais consciente por parte do Autor, uma vez que explicita seu propósito de encenar o maior, porque mais completo no enredo, nas peripécias e reconhecimentos, no estilo, dos melodramas já encenados em Portugal. Ao cabo, hipérbole derrisória que, amplificando características da forma, visava caricaturá-la, chamando a atenção para os despropósitos dramáticos que imperavam nos palcos portugueses.

Se considerarmos o título com que a peça foi editada em 1869 – *Fígados de Tigre* –, também estamos circunscritos a um procedimento comum na forma, uma vez que, frequentemente, o nome do herói ou do episódio heroico-histórico que constitui o cerne da intriga são tomados como

título do melodrama. No caso, o título já anuncia que estamos diante de um tirano cujos maus bofes o caracterizariam como um vilão típico dos melodramas.

Em uma das poucas notas sérias que acompanham a peça, o Autor reitera sua intenção derrisória ao afirmar:

Se a alguém parecer o contrário, lembro, que nada há nesta peça que não seja irônico, simulado, burlesco, zombeteiro e caricato. As trocas de mulheres, as complicações de parentesco e de enredo, são puros gracejos – paródias de peças – que julgo desnecessárias citar, onde se veem ao sério muitas destas embrulhadas. (AMORIM, s. d., p. 171).

O tema do amor obstaculizado pelo pai, graças ao desnível social que se impõe entre os amantes, também é alvo da derrisão do Autor, uma vez que amplamente divulgado na forma parodiada.

No ato II, a questão amorosa toma novo rumo quando surge mais um ingrediente comum aos melodramas: o triângulo amoroso. O desnível social se instaura e é tratado derrisoriamente. Utilizando o mecanismo intertextual da inversão, Gomes de Amorim, mais uma vez, põe em ridículo as fórmulas do Ultrarromantismo, já então dessoradas e tornadas clichês.

Embora não fique patente em *Fígados de Tigre*, tudo que realmente importa no melodrama é sua temática, caracterizada por uma visão maniqueísta da existência. Trata-se, pois, do Bem e do Mal em constante luta, em que o triunfo final recai inescrutavelmente sobre a bondade, inocência e pureza encarnadas numa vítima, que se torna o centro das atenções. Conforme aponta Peter Brooks (1995, p. 158, tradução nossa):

Segundo o melodrama, o mundo é fundamentalmente maniqueísta, construído no encontro violento entre o bem e o mal concebidos como polos opostos. A polarização é horizontal e vertical: os personagens representam extremos, e eles próprios passam por extremos, por altos e baixos em mudanças de condição muito rápidas.⁵

O fato de a peça ter como objetivo primordial parodiar a forma, privilegiando o burlesco em detrimento do instrutivamente pedagógico, característica essencial no melodrama, talvez explique a pouca atenção que

⁵ According to the melodrama, the world is fundamentally Manichean, built on the violent encounter between good and evil conceived as opposing poles. The polarization is horizontal and vertical: the characters represent extremes, and they themselves go through extremes, through ups and downs in very rapid changes of condition.

Gomes do Amorim dispensou à visão maniqueísta intrínseca à forma. Talvez pudéssemos ver a polaridade Bem *versus* Mal transposta para um espaço que se localiza fora do enredo: o espaço da *bienséance*. Atacando o mau gosto do público (isto é, o mal dominante nos palcos portugueses), a derrisão paródica que fere os melodramas cerra fileira com o Bem. Aliás, na nota vinte e nove Gomes do Amorim deixa claro que, ao servir-se da paródia e da sátira, objetiva tão só “corrigir os costumes”. Ora, o costume aqui em pauta era o gosto teatral dominante que se deliciava com as aberrações melodramáticas.

Releva notar que a peça de Gomes de Amorim leve às últimas consequências sua intenção paródica, na medida em que *Fígados de Tigre* comporta um acúmulo de reconhecimentos, flagrados na revelação de parentescos.

Não esquece Gomes de Amorim que, nos melodramas, tais reconhecimentos são o epílogo de algum mistério que, as mais das vezes, surge como um estigma para a inocência perseguida.

Nos melodramas, a revelação do “mistério” é responsável, graças ao reconhecimento, por uma peripécia que patenteará a pureza da inocência aviltada e perseguida.

Como a intenção de Gomes de Amorim em seu *Melodrama dos melodramas* era “menos instruir do que divertir” (AMORIM, s. d., p. 182), ausenta-se de sua paródia a moralidade tribunícia característica da forma. De qualquer modo, o final feliz que culmina em ressurreição e casamento conota a vitória gaiata do Bem sobre o Mal, além da esperança de uma nova ordem social sacramentada pelas bodas.

O sucesso de bilheteria de *Fígados de Tigre* vinha comprovar quão estragado andava o gosto do público a esta altura do Romantismo português:

A peça, apesar de insignificante, deu bastantes enchentes ao teatro e alguns lucros ao autor. Epifânio tinha sido em tudo profeta; o público aplaudia os disparates; e as pessoas que não entendiam, murmuravam, mas voltavam na seguinte noite para ver se compreendiam melhor! A única falta que houve, e que nos impediu de obtermos um triunfo imenso, foi não ter eu feito o enredo um pouco mais imoral, mais de actualidade, e mais sem sabor ainda; se lhe tenho encaixado uns amores bem indecentes, como os das óperas cómicas francesas, que hoje são moda, ainda o *Fígados de Tigre* andaria no repertório (AMORIM, s. d., p. 30).

De qualquer modo, *Fígados de Tigre*, para além de dar um alegrão para a plateia, conseguiu denunciar os desconchavos e parvoíces de uma forma cuja estereotipia saciava o gosto do público oitocentista, estimulando-

lhe, via glândulas lacrimais, a sentimentalidade. Como aponta Gomes de Amorim, naquele tempo “as mães de família não iam para o teatro sem provisões de lenços, para enxugar os olhos durante os esfaqueamentos de galãs, e sem bolos, para fazerem calar as crianças – assustadas com o berreiro dos tiranos” (s. d., p. 27).

PALAVRA, AGORA, FINAL

Dentro desse contexto, podemos perceber que *Ódio de raça* não foge de modo decisivo, como pudemos apontar, à veemente crítica de seu autor, ainda que atenuie aqui e ali a forma melodramática que continua a imperar nos palcos luso-brasileiros durante grande parte do Oitocentos, à revelia dos dramaturgos da época, que buscaram na diversidade terminológica camuflar a real natureza da dramaturgia do período, que, ao fim e ao cabo, continua inscrevendo-se sob a rubrica de melodrama.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Francisco Gomes de. *Fígados de Tigre*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s. d.

AMORIM, Francisco Gomes de. *Ódio de raça*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco, 1854.

ASPEN INSTITUTE. Disponível em:

<https://www.aspeninstitute.org/wpcontent/uploads/files/content/docs/rcc/RCC-Structural-Racism- Glossary.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2022.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1995.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres de Diderot* (texte établi et annoté par André Billy). Paris: Galimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade.)

FARIA, João Roberto. *Teatro romântico e escravidão*. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99061>. Acesso em: 3 nov. 2021.

FERREIRA, J. M. Andrade. *Literatura, música e belas-artes*. Lisboa:

Editores Rolland & Semiond, 2 tomos, 1871-1872.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa/ Um auto de Gil Vicente*. Porto: Chardron, s. d.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Difel, 1969.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Rio de Janeiro: Ática, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da Literatura Dramática. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971. p. 7-37.

Data de recebimento: 8 nov. 2021

Data de aprovação: 12 maio 2022