



“Negro, sim! Sou negro!”: Artur Azevedo e os debates racialistas de finais do século XIX

Julia Soares Leite Lanzarini de Carvalho

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio e bolsista
CNPq

Email: julialanzarini@gmail.com

Resumo

A proposta desse trabalho é identificar a maneira como a peça *Fritzmac*, escrita por Artur e Aluísio Azevedo, em 1889, se inseria nos debates racialistas e evolucionistas altamente em voga em finais do século XIX. A hipótese inicial é de que ela apresenta a miscigenação como uma marca do povo brasileiro. O mais interessante, entretanto, será examinar em que sentido essa perspectiva estava em intenso diálogo com o universo de encontros, trocas e disputas simbólicas e sociais do Rio de Janeiro Oitocentista. Não apenas refletindo, mas o alimentando, amplificando e reconfigurando.

Palavras-chave: Século XIX, Raça, Teatro.

A revista sobre o ano de 1888, *Fritzmac*, escrita pelos irmãos Artur e Aluísio Azevedo, estreou no Teatro Variedades Dramáticas, no Rio de Janeiro, em Primeiro de Maio de 1889. Apesar das pequenas dimensões do edifício de espetáculos e a despeito do sucesso que fazia a revista *Bedengó*, *Fritzmac* foi aclamada pelo público, atingindo a marca de 49 representações antes de seguir para São Paulo, em uma igualmente concorrida temporada de cerca de um mês. De volta ao Rio, voltou à cena nos Teatros Lucinda e Variedades Dramáticas, sendo a sua última encenação realizada no dia 22 de dezembro daquele ano. (*Novidades*, maio-dezembro de 1889).

A crítica jornalística também acolheu de braços abertos a revista, destacando não apenas a performance dos atores e a qualidade do texto – composto por vários trechos em versos –, como o caráter luxuoso dos vestuários e cenários. A música, por sua vez, de autor



pouco conhecido, foi alvo de alguns comentários negativos. O jornal *Diário de Notícias*, por exemplo, afirma que apenas poucos trechos agradaram, dentre esses cita um “lundu da bahiana”, cantado três vezes, a pedido do público, pela popular atriz Rose Villiot. É curioso que no texto impresso da peça não há referência a tal lundu. Provável que se trate do “tango das mulatas”, “encaixado a martelo para gaudio das torrinhas”, segundo o jornal *Novidades*. Tal julgamento da imprensa, contudo, não parece condizer com o do público que comparecia ao Teatro Variedades, já que em finais de maio era anunciada a venda do libreto do espetáculo. (*Novidades*, 28/05/1889).

Como todas as peças desse gênero, a revista *Fritzmac* possuía dois personagens principais, os *compères*, que costuravam os diferentes quadros do espetáculo, guiando os espectadores através dos fatos e figuras marcantes do ano findo. No caso específico dessa peça dos irmãos Azevedo, esses personagens chamam-se Fritzmac e Amorosa. A primeira, criada a mando do diabo Pero Botelho, encarnava os sete pecados e foi enviada ao Rio de Janeiro com o intuito de corromper a cidade. Amorosa, por sua vez, é forjada pelo Amor a partir das sete virtudes para impedir que Fritzmac fosse bem sucedida em sua tarefa. Paralelo ao duelo terreno entre essas duas criaturas sobrenaturais, que focam sua disputa em torno da persuasão – para o bem ou para o mal - do Barão de Macuco, os principais acontecimentos do ano de 1888 – políticos, econômicos, teatrais, jornalísticos, etc. - são passados em revista.

Sendo assim, ainda que de forma menos contundente do que se poderia esperar, em vários momentos da peça há menção ao fim da escravatura. De maneira geral, o tom do espetáculo é de aclamação à Lei Áurea. Isso se torna explícito pela primeira vez no momento em que entram em cena os “vendedores de canivete”¹:

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 *Revista Ilustrada!* Comprei, comprei

¹ Como a peça não possui um enredo e é totalmente fragmentada – como os espetáculos circenses, que possuem números apresentados em sequência quase aleatória-, a análise isolada de alguns trechos não será um problema.



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!... (AZEVEDO, 1983-1995: 411).

Segundo a descrição da rubrica, a cena, nesse momento, deve encontrar-se cheia e todos os presentes compram os canivetes-abolição – ou seja, os jornais declaradamente abolicionistas -, menos o Barão de Macuco. A escravidão, assim, é apresentada como um calo, um incômodo que impede o Brasil de progredir e que praticamente toda a população deseja extirpar. Somente o retrógrado Barão, representante da oligarquia cafeicultora, receia sua abolição. Se fica claro nesse ponto que o cativo é algo que deve ser eliminado para que o Brasil possa caminhar adiante, não é por acaso que esse Ato, o segundo da peça, o mesmo que mostra o Projeto para o fim da escravidão se transformar em Lei no Rio de Janeiro, se encerra com uma apoteose ao “progresso da indústria, do comércio, das artes, das letras e da ciência” (AZEVEDO, 1983-1995: 428). Mais sintomático é esse espetáculo sobre o ano de 1888 terminar com a exibição do Palácio do Brasil na Exposição Universal de 1889, que ocorreria na França, e com a orquestra executando “um trecho de música, composto pela Marselhesa e pelo Hino Brasileiro, engenhosamente ligados” (AZEVEDO, 1983-1995:447). A ideia, mais explícita impossível, é que finda a escravidão estava resolvido o problema: desamarrado de seu passado colonial, o país poderia, enfim, integrar-se ao concerto das nações civilizadas.

É curioso pensar, então, que a peça *Fritzmac* não toma a questão racial como a explicação para o atraso do país. Destoa, dessa forma, de um argumento comum à época. No século XIX, as teorias raciais tornaram-se fundamentais para se compreender as sociedades e para se legitimar uma dominação sobre o outro. A ideia era que não só existiriam raças humanas distintas, com características biológicas próprias, como haveria uma hierarquização entre elas. E tudo isso poderia ser provado cientificamente, através da frenologia, por exemplo, o que dava a essas teorias, naquele “século da ciência”, estatuto de verdade incontestável. E observando-se o grande desenvolvimento econômico e científico dos europeus, logo ganhou vulto a ideia de que a raça branca era a superior. (SCHWARCZ, 1993)



O racismo científico, somado às novidades trazidas pela publicação de *A Origem das Espécies*, teve como consequência o surgimento do “darwinismo social”. Como mostra Lilia Schwarcz (1993), essa corrente teórica, amplamente aceita, buscava deslocar da biologia para a análise do comportamento das sociedades humanas os conceitos criados por Darwin de “seleção natural” e “evolução”. De maneira geral, os darwinistas sociais associavam caracteres físicos a caracteres morais e também percebiam uma preponderância das determinações raciais e culturais no comportamento dos indivíduos. Além disso, ao partirem da ideia de que as características adquiridas não poderiam ser transmitidas geneticamente, defendiam que as raças humanas eram imutáveis e, conseqüentemente, todo cruzamento era percebido como erro e todos os seres mestiços eram vistos como degenerados. (SCHWARCZ, 1993)

A partir dessas teorias, provenientes inicialmente da Europa, diversos intelectuais, ao olharem para a precária realidade brasileira, diagnosticavam o problema do país: com uma composição populacional majoritariamente “de cor” e especialmente mestiça, seria impossível progredir e se civilizar. Nina Rodrigues (1894), por exemplo, olhava a miscigenação com bastante pessimismo. Para ele, quando povos de raças diferentes convivem em uma mesma sociedade (como no Brasil), verifica-se o fenômeno da “sobrevivência”, ou seja, a persistência de traços culturais de uma sociedade “atrasada” que travancam o progresso do país. Tal fenômeno ocorre também no interior dos indivíduos mestiços. Estes, por mais civilizados que possam parecer, seriam degenerados psiquicamente (uns mais, outros menos), sendo passíveis, sempre, de se comportarem de acordo com seus instintos primitivos. Assim, uma sociedade ou um indivíduo mestiço viveria sempre em conflito interior entre sentimentos diferentes (bárbaros x civilizados), oriundos da mistura de sua formação. E isso impediria a modernização do país.

A peça *Fritzmac*, entretanto, não parece corroborar com essa hipótese ao identificar na escravidão – e não na mestiçagem - o obstáculo para o progresso do Brasil. Isso não significa, contudo, que o debate racista não esteja ali presente, ainda que de forma indireta. Caso emblemático é o do quadro 10, que tem como cenário a barata hospedaria de Seu Zé do Beco.



Nesse momento do espetáculo, repleto de piadas e recursos cômicos, diversos grupos de pessoas, cada um a sua vez, sobem à cena buscando uma cama aonde dormir. Após a entrada do capoeira Tripas-ao-Sol, é a vez de um casal de Pretos aparecer aos espectadores.

(Entram um preto e uma preta, que mal podem andar, porque trazem os pés apertados)

CENA III

UMA PRETA, PRIMEIRO PRETO, depois ZÉ, depois SEGUNDO PRETO.

Primeiro Preto – Entra, nhá Bituca! Aqui é que é casa que gente drume por quatro gintém.

A Preta – Eu é capaz de jurá que gente aqui não drume tão bem como lá em casa de meu senhô.

Primeiro preto – Que senhô! Gente não tem mais senhô!... Treze de Maio botou tudo tão bom, como tão bom! Diabo é este brutina, que tá que me pretando pé.

A Preta – Eu também tá que não pode.

Zé (entrando)-Boa noite! Desejam dormir?

Primeiro Preto – Eu qué drume com mia praceira, sim senhô.

Zé – Nesta Maison meublée não há aposentos separados! Não há quartos com menos de oito camas!

Primeiro Preto – Ué! Então home drume com muié tudo junto?

Zé- E até crianças! Olha! (Entra uma turca maltrapilha, com duas crianças pela mão. Paga e sai.) As crianças só pagam dois vinténs: metade do preço.

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!

Zé- Pois você não está contente com o Treze de Maio?...

Primeiro Preto – É! Pru mode Treze de Maio preto já não vale nem dé tutão!

Zé – O que vocês precisam é dormir! Passem para cá a bela da meia pataca, e por ali é o caminho (AZEVEDO, 1983-1995:415).

Logo depois da saída do casal, sobe ao palco o “Segundo Preto”. Com as botinas nas mãos e “rouco de *dá* tanto viva” por conta da abolição, só sabe repetir, sem compreender o significado do que diz, “*Ave libertas!*”.

Nesse trecho, o “Primeiro Preto”, “A Preta” e o “Segundo Preto” são apresentados como indivíduos pouco inseridos socialmente, ainda desconfortáveis com sua nova condição. De forma metafórica – e cômica -, isso aparece na maneira como é anunciada a



chegada do primeiro casal. De acordo com a rubrica do texto, os personagens entram em cena com os pés apertados, mal podendo andar, porque usam sapatos. O Segundo Preto, por sua vez, já chega ao tablado com as botinas na mão. No Brasil, até 1888, era comum os escravos andarem descalços para serem diferenciados dos homens libertos e livres. Nesse sentido, em *Fritzmac*, assim que são alforriados pela Lei Áurea, a “Preta” e os “Pretos” tratam logo de comprar botinas a fim de confirmar, no nível simbólico, suas liberdades. No entanto, eles possuem ainda certa dificuldade em se adaptar a essa nova situação. Esse desconforto e aperto não seriam só dos pés: acostumar-se à nova vida de “quase-cidadãos” não seria nada fácil (GOMES; CUNHA, 2007).

Não por acaso, portanto, apesar de afirmar que o Treze de Maio “botou tudo tão bom como tão bom”, em tom questionador, o “Primeiro Preto” também afirma que “liberdade é bom, mas barriga cheia é mió!”. (AZEVEDO, 1983-1995: 415). Já para “A Preta”, diante da miséria e da necessidade de dormir em uma hospedaria barata, onde não há quartos com menos de oito camas e mulheres, homens e crianças dormem “tudo junto”, seria melhor continuar morando na casa do senhor. Apesar desse posicionamento contrastar com o do “Segundo Preto”, que está feliz porque agora poderá se “*empregá* e ter seu dinheiro no *borso*”, o fato desse ponto de vista pessimista ser exposto traz para o centro do debate, ainda que superficialmente, a questão da inserção social desses recém libertos² (AZEVEDO, 1983-1995:416). A ideia de que finda a escravidão, estava resolvido o problema do país não era o único ponto de vista presente na peça.

De todo modo, na cena seguinte, é a vez de “A mulata” pedir uma cama a seu Zé do Beco:

CENA IV

ZÉ, uma MULATA, depois um ITALIANO, depois TIRO-E-QUEDA.

A Mulata (Entrando) – Me dê uma cama, seu Zé do Beco! (Dando-lhe dinheiro). Tem aí mais dois vintém pro café da menhã.

Zé (só)- Então tem festejado muito o Treze de Maio?

A Mulata – Eu? Ixe! (Traçando o xale sobre o ombro.)Pra cá, mais pra cá!Não sou mulata de Trezes de Maio, nem de livros de ouro. Esta que aqui está pra ser livre não precisou de leses. O pai de meu filho pagou minha carta. Eu até acho que os branco faz mal em acabá cos escravo.

² Nos limites desse artigo, que buscará focar na questão racial presente na peça *Fritzmac*, não cabe desenvolver essa discussão.



Agora é que vai se vê o que é vadiação! (Saindo.) Não se esqueça do café de menhã.

Zé (só) - É muito prosa esta mulata, mas é boa freguesa. (AZEVEDO, 1983-1995:416.).

Esses são os únicos momentos da peça *Fritzmac* em que aparecem em cena personagens explicitamente afrodescendentes. Todos ex-escravos, eles não possuem nome próprio, são designados a partir de sua cor e representados como falantes de um “mau português” (ALKIMIM, 2008) .

Nesse sentido, como era comum nas revistas de ano, esses são personagens-tipo, com características físicas e morais que se mantêm constantes durante toda a peça e se repetem em tantas outras. É uma forma de representação superficial e generalizada de supostos tipos humanos da sociedade sobre a qual se fala. Nos casos aqui em questão, a ausência do nome próprio reforça ainda mais essa generalização. Por sua recorrência no palco e referência social, são conhecidos de antemão pela plateia que, de pronto, facilmente os identifica em cena.

Pensando especificamente em “A preta”, os “Pretos” e “A Mulata”, essa representação superficial dos tipos fluminenses relaciona diretamente raça negra e escravidão não só porque todos eles são “de cor” e possuem um passado escravista, mas também porque quanto mais distantes desse passado, menos negros são: a mulata, uma mestiça, é forra há mais tempo³.

Além disso, os personagens-tipo em questão (Primeiro e Segundo Pretos, A Preta e A Mulata) também explicitam uma articulação entre raça e uma determinada condição social. E isso fica visível não apenas porque todos eles buscam um lugar numa barata hospedaria, mas principalmente pela representação de seus modos de falar. Tanto a mulata como os pretos falam português *gramaticalmente errado*. Já seu Zé do Beco, em contraste, fala *corretamente* segundo os padrões cultos da época. Esse era um recurso frequentemente

³ Essa ideia, inclusive, parece corroborar com os estudos de Hebe Mattos sobre o Oeste fluminense. Segundo essa autora, em meados do século XIX na região, crianças até então registradas como negras, passam a ser registradas como pardas em seus batismos. Esse *empardecimento* da população, entretanto, de acordo com os dados apresentados, não pode ser explicado pelo aumento da miscigenação. Mattos conclui, então, que o fenômeno observado significa uma estratégia dos libertos para se afastarem do estigma do cativo.



utilizado por Artur Azevedo e outros escritores brasileiros do Oitocentos para marcar, geralmente de forma cômica, a origem social de alguns de seus personagens. Origem essa que era brasileira, mas de pouca instrução (ALKIMIN, 2008).

Não obstante, apesar de possuírem características em comum, que os diferenciava dos brancos, há também dessemelhanças entre os personagens “de cor” do espetáculo. E nesse ponto, a nomenclatura racial é sintomática.

Diferente dos personagens “pretos”, “A Mulata” já entra em cena com uma atitude impositiva e esnobe, exigindo – não solicitando – uma cama ao Zé do Beco e dando “mais dois *viném* pro café da *menhã*”. Em seguida, com desprezo, afirma que o Treze de Maio não tem significado algum, já que ela não precisou de lei para conseguir sua carta de alforria. Aqui, além de se mostrar independente e dona de si, “A Mulata” se coloca como uma mulher esperta que desdenha de todos aqueles que – pretos? – só tornaram-se libertos após a Lei Áurea.

Ainda que não seja possível afirmar categoricamente que essa sequência de cenas explicita uma hierarquização racial, o fato de ser uma mulata a única personagem “de cor” da peça a conquistar sua liberdade por méritos próprios não me parece ser uma simples coincidência. Mais distante do cativo, mais esperta, mais adaptada à sociedade, “A mulata” distingui-se dos “Pretos”. Pelo menos assim ela procura se apresentar e assim ela poderia ser interpretada pelos espectadores, muitos deles, mestiços⁴.

Reforça essa ideia o fato de algumas críticas jornalísticas à peça *Fritzmac* ressaltarem a boa atuação da atriz Ana Leopoldina, que fazia o papel da Mulata. O periódico *Novidades* destacou o desempenho da atriz e afirmou que ela representava um “dos tipos em cuja observação foram mais verdadeiros os autores”. O *Diário de Notícias* comentou que a atriz “soube tirar proveito de um papel insignificantíssimo” e que seu desempenho possuía uma “naturalidade digna de elogios” (“Rapidamente” em *Diário de Notícias*, 3/5/1889). Ana Leopoldina, inclusive, será encarregada do papel do tipo mulata em pelo menos mais duas peças de Artur Azevedo: fará a Benvinda, de *O Tribofe*, em

⁴ Sobre os espectadores dos teatros do século XIX no Rio de Janeiro, ver MARZANO, Andréa. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.



1891, e “Uma Mulata”, de *O Major*, em 1894. Sobre os atores responsáveis pela interpretação dos personagens Pretos, nada se comenta.

Ao mesmo tempo, é interessante observar que quem deu a carta de alforria à mulata foi o pai de seu filho. A construção da frase, não fazendo uso do nome próprio do pai da criança e deixando explícita apenas uma ligação indireta da “Mulata” com ele, explicita um distanciamento entre os dois, o que pode dar a entender que a relação sexual ali subentendida não foi fruto de uma relação afetiva. Essa interpretação pode ser ainda reforçada se pensarmos na conotação que a designação *mulata* possuía em finais do século XIX. Na literatura ficcional e científica do período, era comum associar esse tipo mestiço a uma sensualidade atrevida e utilizada, muitas vezes, como artimanha para enfeitiçar os *homens de carne fraca*.

Nina Rodrigues, por exemplo, defende que os “degenerados” dos negros são inteligentes e mais capazes de educar-se e civilizar-se do que os mamelucos. Por outro lado, possuem uma sensualidade que pode atingir “às raias das perversões sexuais mórbidas”. (NINA RODRIGUES, 1894:153) José Veríssimo questiona que pouco se estudou a “depravada influência” da mulata no “amolecimento do nosso caráter” e na perda da virilidade física e moral do povo brasileiro (VERÍSSIMO, 1906 [1890]:35). Silvio Romero, segundo o mesmo Veríssimo, menciona que esse tipo social seria o responsável pelo “fermento de afrodisismo pátrio” (SILVIO ROMERO *apud* VERÍSSIMO, 1906 [1890]:35).

Em outras peças do Artur Azevedo da década de 1890, especialmente *A Capital Federal*, de 1897, e *O Major*, de 1894, há personagens caracterizadas ao mesmo tempo como mulatas e sensuais. Na primeira, Benvinda é assediada por todos os lugares por onde passa. Em *O Major*, a personagem Uma Mulata canta um lundu cuja letra faz referência a um adultério e às qualidades físicas do eu poético.

Tendo tudo isso em vista, a utilização do termo mulata na peça *Fritzmac* não estava ausente de significação, pelo contrário. E uma das cargas semânticas que tal designação conotava era a da sensualidade imoral, em que a relação sexual não estava necessariamente associada à relação afetiva. Nesse sentido, é provável que isso ficasse explícito na performance da atriz na cena da Mulata, ainda mais se relembrarmos os comentários dos



jornais expostos anteriormente acerca da naturalidade e da veracidade do personagem tipo representado por Ana Leopoldina. Isso tudo, por sua vez, ratifica a possibilidade da leitura de que a relação sexual entre a personagem e o pai do seu filho não era imbuída de sentimento amoroso.

Indo mais além, levando em consideração essa suposta sensualidade *lasciva* da Mulata, quando ela afirma que quem lhe deu a alforria foi o pai de seu filho, tal frase também dá entender uma ligação entre a relação sexual, que deu origem a uma criança, e a alforria. Como desdobramento, é possível também inferir, dada a naturalidade com que a mulata revela isso tudo, que essa relação não deixou de ser estratégica – o que confirma a esperteza da personagem-tipo. Diversos estudos sobre o século XIX mostram como era comum escravos que buscavam manter uma relação afetiva ou sexual com pessoas de maior prestígio social – incluindo seus próprios senhores – com a intenção de obterem privilégios – dentre esses, a própria liberdade. O exemplo clássico é o compadrio. (SLENES,1997).

É curioso, no entanto, que em *Fritzmack* não fica explícito um juízo sobre essa qualidade da mulata– a sensualidade. Afinal, ela usa esse seu artifício para se livrar da escravidão, algo que, ao longo de todo espetáculo, é enfaticamente condenado. No romance *As Vítimas Algozes*, do Joaquim Manuel de Macedo, o escravo Simeão é criado praticamente como um filho por seus senhores. No final, entretanto, mata todos eles. O autor, contudo, não condena tal atitude, pois afirma que a culpa pelos assassinatos não era do escravo e, sim, dos senhores, por possuírem cativos. Assim, para aqueles da plateia de *Fritzmack* que viam, como Joaquim Manuel de Macedo, a instituição escravista como uma injustiça principalmente por privar os indivíduos de seu maior bem – a liberdade –, qualquer artimanha para a conquista da alforria poderia ser justificável. Inclusive uso da sensualidade.

Nesse sentido, a mulata de *Fritzmack*, dos irmãos Artur e Aluisio Azevedo, esperta, independente e sensual, não parece simbolizar a degeneração da raça mestiça. Pelo contrário, diferente da ideia do Nina Rodrigues, que entendia que os tipos miscigenados mais próximos da raça pura (do negro, branco ou índio) eram superiores, na peça em



questão a personagem A Mulata poderia ser vista como superior aos personagens Primeiro Preto, Segundo Preto e A Preta.

De mais a mais, é importante destacar que, em *Fritzmac*, o tempo todo parece haver uma preocupação com a carência de braços que o fim do cativo produziria. Ao mesmo tempo e não por acaso, também há um entusiasmo pela imigração. Em certo momento da peça, por exemplo, em um baile no Cassino Fluminense, um dos convidados prevê uma crise econômica para o Brasil em função da abolição. Seu interlocutor responde que ele estaria enganado, pois a imigração, já em ritmos acelerados, resolveria o problema do país. Na última cena do espetáculo, por sua vez, o personagem Pero Botelho exclama que o Brasil nunca foi tão feliz quanto no ano de 1888. Ao listar os motivos para isso, além da Lei Áurea, comenta acerca da entrada de cento e trinta mil imigrantes no país.

Não obstante, não é qualquer imigração que parece ser valorizada na peça. Já nos últimos quadros, a personagem Amorosa, síntese das sete virtudes, convence o Barão de Macuco que a entrada de chineses seria extremamente problemática, já que, apesar de bons agricultores, os “chins” “Levam a miséria e a corrupção a toda a parte. E tanto é assim, que os americanos do norte já os repelem a mão armada” (AZEVEDO, 1983-1995:434).

Ao mesmo tempo, apesar de incentivar a imigração, o aproveitamento dos ex-escravos como trabalhadores livres não parece ser descartado em *Fritzmac*. O Barão de Macuco, por exemplo, também no baile do Cassino, aliviado comenta que a Baronesa informou-o por carta que seus negros aceitaram o salário proposto e continuarão na fazenda. Na cena transcrita anteriormente, em que o Segundo Preto chega à hospedaria do seu Zé do Beco, ele está muito feliz porque, com a Lei Áurea, poderá trabalhar ganhando dinheiro.

Esse tipo de raciocínio, à primeira vista, pode não fazer muito sentido. Se é possível aproveitar a mão de obra local, porque trazer trabalhadores de fora? Silvio Romero vai defender exatamente essa ideia. Seu argumento é que o futuro do Brasil estava salvo porque estaria em andamento um processo de branqueamento da população, que poderia ser acelerado através do incentivo à imigração de europeus. A entrada de estrangeiros, portanto, não estaria ligada exatamente a uma questão econômica, mas, sim, racial. Ao não



defender qualquer tipo de imigração e não descartar a possibilidade do uso dos ex-escravos como trabalhadores, a peça *Fritzmac* pode produzir o efeito em seus espectadores de estar endossando os argumentos de Romero.

Nesse sentido, ainda que a questão racial apenas tangenciasse as obras de Artur Azevedo – e raramente fosse tema de suas crônicas jornalísticas –, isso não significa que não era importante em sua produção. No caso específico da peça *Fritzmac*, apesar dessa questão não aparecer explicitamente, levá-la em consideração é fundamental para compreender de forma mais complexa seu dialogismo e suas múltiplas possibilidades de apropriação. Até porque, a própria plateia respirava racismo e poderia identificá-lo em toda parte, a despeito da intenção dos autores. É interessante, no entanto, que parece haver certo movimento entre as peças de Artur Azevedo, com força crescente da questão propriamente racial.



Documentos

AZEVEDO, Aluízio; AZEVEDO, Artur. “Fritzmack”. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Volume 3. Rio de Janeiro: Inacen, 1983-1995.

Diário de Notícias (maio-dezembro de 1889; Hemeroteca Digital, BN).

Novidades (maio-dezembro de 1889; Hemeroteca Digital, BN).

Referências Bibliográficas

ABREU, M; DANTAS, Carolina Viana. “Música popular. Folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, José Murilo (org). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ALKIMIM, Tânia. “Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX”. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

GOMES, Flávio dos Santos; CUNHA, Maria Gomes da (orgs). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2007.

MACEDO, Joaquim Manuel. *Vítimas Algozes* [1869]. Disponível em (acesso em Maio de 2014): www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01070410#page/1/mode/1up

NINA RODRIGUES, Raimundo. *As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil* [1894]. Disponível em (acesso em outubro/ 2014): www.cairu.br/biblioteca/arquivos/Direito

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira- volume1* [1888]. Disponível em: www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/1/mode/1up (acesso Fevereiro/2013).



SCHWARCZ, Lilia. O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SLENES, Robert. "Senhores e Subalternos no Oeste Paulista". In: Luiz Felipe de Alencastro (org.). História da Vida Privada no Brasil. A Corte e a Modernidade Nacional. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VERÍSSIMO, José. Educação Nacional. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1906 [1890].