

## Entre espectacularización y censura: subjetividades negras en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX

María Alejandra Aguilar Dornelles

Es probable que cuando el público de Rio de Janeiro acudió el cinco de diciembre de 1857 al teatro Ginásio Dramático no supiera que iba a encontrar en escena la figura de un joven esclavizado que exhibía su deseo de decidir el futuro de sus dueños y poseía la malicia necesaria para lograrlo. Me refiero al personaje de Pedro, quien encarna en *O demônio familiar* (1857) el papel del “genio malo” de la familia.<sup>1</sup> El celebrado actor Antônio de Sousa Martins (1836-1917) fue el responsable de llevar a escena a este personaje creado por José Martiniano de Alencar (1829-1877), escritor que para entonces ya había logrado cierta fama con su novela por entregas *O Guarani* (1857).<sup>2</sup> El repertorio de inspiración francesa que estrenaba el Ginásio Dramático, fundado en 1855, había despertado en el público un gusto por la novedad y el escándalo, pero era la primera vez que el personaje de un esclavizado asumía un rol protagónico y se ubicaba en el centro de la escena.<sup>3</sup> Es que, considerando que el teatro era el espacio idóneo para debatir y moralizar entreteniéndolo, Alencar dramatizó la vida de una familia que se ve burlada por los enredos de este joven ambicioso y desenfadado que se identificaba con Fígaro y no temía expresar sus anhelos de convertirse en cochero. El *demônio familiar* imaginado por Alencar —esto es, el esclavo doméstico que se atreve a desafiar los límites impuestos por el cautiverio— se manifestó como un potente símbolo desde el cual reflexionar acerca de las prácticas sociales y las dinámicas de relacionamiento en la sociedad esclavista de mediados de siglo.<sup>4</sup>

*O demônio familiar* es un melodrama en el que no falta la traición como versión de lo demoníaco y la preocupación por la constitución de la familia burguesa como núcleo de estabilidad social.<sup>5</sup> Esta obra ofreció al espectador la oportunidad de presenciar una serie de situaciones en las que un joven

esclavizado es, en clave humorística, humillado y repudiado públicamente. Al propiciar un enredo en el que Pedro es excluido del paraíso familiar mientras que su dueño, un joven médico llamado Eduardo, expía su error, la comedia coloca a los espectadores en la posición de testigos de prácticas violentas de relacionamiento entre señores y esclavizados. El goce estético que intenta propiciar la obra se vincula a la posibilidad de verse a sí mismos como señores magnánimos y benévolos, confirmando al mismo tiempo su percepción de las personas esclavizadas como niños peligrosos. Al reunir actores prestigiosos, una escenografía apropiada, un libreto creado por autores reconocidos y un público que legitima con su presencia el espectáculo, el teatro funcionaba como espacio generador de condiciones institucionales que revestían de autoridad los actos performativos. Es así que, *O demônio familiar* se inscribió en el imaginario brasileño otorgando relevancia a una historia que ponía en primer plano la eliminación del esclavizado del núcleo familiar, ensayando, al mismo tiempo, nuevas dinámicas de relacionamiento social que intentaban dar respuesta a la pregunta por la inclusión de los afrodescendientes al proyecto de nación moderna.

Este artículo examina la presencia de la figura de hombres y mujeres esclavizadas en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX. Particularmente, la discusión que planteo se enfoca en el análisis de *O demônio familiar* y *Mãe* (1860) de Alencar en el contexto de la fundación y desempeño del Conservatório Dramático Brasileiro, que funcionó (en su primera etapa) en Rio de Janeiro desde 1843 hasta 1864 y que tuvo como objetivo leer, evaluar y autorizar las puestas en escena de las obras teatrales. Reconocidos autores, entre los que se cuentan Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) y el mismo Alencar, colaboraron con esta institución trabajando como censores. El análisis, por tanto, parte de la premisa de que las representaciones espectaculares de figuras que representan a personas esclavizadas deben ser interpretadas como enunciaciones controladas y ritualizadas que al aparecer en escena contaban con la aprobación de un grupo de letrados vinculados a la prensa y a instancias de poder institucional.<sup>6</sup> Este apoyo se tradujo no solo en su recomendación para que ciertas obras fueran escenificadas, sino también en la escritura de reseñas y comentarios que se publicaron en la prensa. Sin embargo, esto no significó una aprobación consensuada entre los diferentes actores sociales implicados en la puesta en escena de las obras. Por el contrario, estos intentos sugieren la preocupación

por reducir, a través de controlar la discursividad, las posibilidades de improvisación y libertad expresiva de actores y empresarios teatrales.

Alencar defendió la idea de que el teatro era una empresa cultural colectiva que debía mantenerse en estrecho vínculo con el periodismo, proponiendo, además, que ambas plataformas se potenciaban para intervenir en el mercado cultural e impactar en la opinión pública. Así lo expresó en 1857: “[n]ós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos” (cit. en Faria, *O teatro* 147). Alencar intenta, así, posicionarse como líder de una “fraternidade literária” (Souza, *As noites* 73) unida por el interés común de fundar el teatro nacional y de regenerar a la sociedad a través de la acción redentora del arte. Como acertadamente ha señalado Silvia Cristina Martins de Souza, se trata de un proyecto elitista y discriminatorio que apela a construir redes de interlocución y alianza entre diferentes actores sociales en un periodo signado por anhelos de renovación en el que las salas teatrales comenzaron a ser consideradas por las elites como un espacio peligroso que propiciaba la expresión pública y fomentaba la contestación política (*As noites* 32-71). Ante la fragmentación del campo intelectual y el interés del Estado por intervenir en la producción cultural, Alencar elaboró un sofisticado dispositivo ideológico tendiente a fundar alianzas y compromisos entre un sector de la intelectualidad que se identificó con la construcción de un programa de intervención en la espectacularización de subjetividades modernas, entendidas como defensoras de ideales burgueses tales como el mérito de la intelectualidad, el trabajo disciplinado y la familia nuclear. La producción dramática de Alencar, que contó con el apoyo de un grupo de la crítica especializada pero no siempre con el del público espectador, se produjo, además, en un periodo de negociación de nuevas identidades asociadas a ideologías antiesclavistas y a la presencia de intelectuales y creadores de ascendencia africana en el campo cultural brasileño.<sup>7</sup>

Al examinar las piezas dramáticas de temática esclavista de Alencar en relación a obras que fueron prohibidas o censuradas, sugiero que el texto espectacular jugó un rol fundamental en el debate por la abolición de la esclavitud en Brasil, propiciando, además, el ensayo de nuevas formas de representar subjetividades racialmente marcadas.<sup>8</sup> El estudio de las redes de exclusión, silenciamiento y manipulación del contenido a exhibirse por parte del Conservatório Dramático Brasileiro, en diálogo con las obras de Alencar, pone al descubierto la dinámica de negociaciones desde las que se

produjo la presencia espectacular de figuras relacionadas al tráfico esclavista. Por una parte, debemos recordar que, a pesar de que Miriam Garcia Mendes ha señalado que en los elencos teatrales predominaban los actores negros y mulatos (2-3), los personajes de Pedro y Joana (la protagonista de *Mãe*) fueron representados por celebrados artistas blancos.<sup>9</sup> La espectacularización se apoyó, entonces, en la performatividad y en la capacidad del texto de crear el simulacro de una subjetividad negra cuyos marcadores raciales se asocian a la condición de esclavizados.<sup>10</sup>

En términos de Judith Butler, la performatividad se construye a través del poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración, pero, a su vez, esta reiteración produce un desajuste entre la norma que se intenta reproducir y sus actualizaciones. También sabemos, gracias a Diana Taylor, que “performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’” (2-3). Las corporalidades que entran en juego en el texto espectacular nutren la imaginación performativa a través de escenificar conductas que al repetirse de manera ritual en cada puesta en escena contribuyen a generar diferentes formas de identificación entre los espectadores y las figuras que se ponen en acción. Se trata, entonces, de entender el teatro como el despliegue de una performatividad que convoca a la repetición de ciertas prácticas sociales desde las que se construyen narrativas identitarias legitimadas por la institución teatral. Espectacularizado o leído en voz alta para un grupo, el texto teatral se corporiza convocando a la repetición ritual de gestos, muecas, movimientos que se integran a las prácticas sociales y definen para la imaginación performativa diversas formas de entender las jerarquías y dinámicas de exclusión/inclusión social.<sup>11</sup> Es así que el análisis de los textos escritos por dramaturgos y censores contribuye al discernimiento de los procesos a través de los cuales se intentó definir discursivamente ciertas corporalidades en busca de evitar reconocer la condición excéntrica e inasible de las subjetividades negras que desafiaban a diario las condiciones del cautiverio.

Mi elección de la dramaturgia de Alencar se basa en el impacto que tuvo en el campo cultural brasileño. Entre las varias obras de temática esclavista que fueron autorizadas para su escenificación en Rio de Janeiro entre 1857 e 1861, *O demônio familiar* y *Mãe* se destacaron por gozar de la aprobación de los censores, de la crítica y del público. Al respecto de la popularidad de esta obra, Raymundo Magalhães Júnior dice que “o êxito de *O Demônio Familiar* foi consagrador” (José 32) y agrega que “tôda a crítica aplaudiu a apresentação”

(José 32).<sup>12</sup> También João Roberto Faria ha documentado el éxito de *Mãe* y su influencia en el teatro brasileño (“Alencar” 59). El éxito de la obra puede deberse, entre otras razones, a que en ella se reproduce la perspectiva de la élite brasileña, que a través del sistema de clientelismo y patronazgo hizo perdurar formas de relacionamiento y prácticas sociales basadas en una distribución desigual de poder.<sup>13</sup> Al dramatizar un simulacro de liberación en que Pedro y Joana reciben su carta de libertad ante el público, el teatro esclavista de Alencar ritualiza la dinámica de poder desde la que la libertad es *otorgada* sin desplazar del centro de la narrativa al dueño de esclavos, quien se representa magnánimo y digno. Si ser testigos de la expulsión de Pedro y de la muerte de Joana en los desenlaces de estas obras produce un placer estético, este se vincula a una suerte de idealización de la burguesía urbana con aspiraciones de prestigio y poder que al “liberar” magnánimamente a sus esclavos domésticos pueden imaginarse integrados a la modernidad civilizadora. Sin embargo, al colocar a personajes esclavizados en el centro de la escena, el teatro también genera, para quienes vieron en Pedro o Joana modelos a seguir, espacios de identificación y de cuestionamiento a los límites perversos de una sociedad basada en el trabajo esclavo. El impacto del teatro en el imaginario hizo posible que favoreciera tanto agendas políticas de corte liberal que progresivamente apoyaron la abolición de la esclavitud, como a grupos que defendían la continuación del trabajo esclavo. Es que el teatro escenificó un simulacro de nación moderna y civilizada que podía debatir no solo en la tribuna y en la prensa, sino también desde la comodidad del palco.

En el momento de su independencia (1822), Brasil contaba con la mayor población esclavizada de las Américas (Naro 143-44). Es así que el debate entre esclavismo y abolicionismo influyó decisivamente en los discursos de formación de la nación brasileña (Castilho, *Slave*). José Bonifacio de Andrada e Silva (1763-1838) argumentó desde 1824 a favor de la abolición del tráfico trasatlántico de esclavos y de la abolición gradual de la esclavitud. Sin embargo, eran escasos los intelectuales y políticos que asumieran esta postura a inicios del siglo XIX. El político afrodescendiente Antonio Pereira Rebouças (1798-1880) fue uno de los pocos que, a través de su labor como diputado por la provincia de Bahia y abogado del Conselho de Estado, asumió el liderazgo del debate por los derechos civiles y contra la discriminación racial (Mattos 40-54). También el editor y hombre de letras afrobrasileño Francisco de Paula Brito (1809-1861) aprovechó su favorable posición como propietario de una tipografía, editorial y librería para impulsar la aparición de la publicación periódica *O Mulato ou O Homem de Cor* (1833) al tiempo

que impulsó la carrera de jóvenes intelectuales de ascendencia africana, como Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861) y Machado de Assis.<sup>14</sup> Por entonces, Francisco Correa Vasques (1839-1892), mulato y proveniente de una familia de escasos recursos, logró impactar en Rio de Janeiro durante treinta y cinco años de carrera como actor y dramaturgo, siendo de los más estimados por el público.<sup>15</sup> Además de la batalla en la tribuna, en el palco y en la prensa, las décadas de 1820 y 1830 estuvieron signadas por frecuentes conspiraciones y rebeliones protagonizadas por hombres y mujeres de ascendencia africana, tanto esclavizadas como libres (Naro 146-48). Para la década de 1850, el poder centralizador del monarca don Pedro II se vio debilitado no solo por su conflictiva relación con las provincias y por la presión de diversos grupos que abogaban por un pacto social más igualitario, sino también por la presencia en sus puertos de flotas navales enviadas por Gran Bretaña con el fin de apresar embarcaciones negreras y exigir el cese del tráfico esclavista.<sup>16</sup> La *Lei Eusébio de Queirós*, establecida el 5 de septiembre de 1850, prohibió el tráfico trasatlántico, pero este persistió de forma clandestina. Para entonces, el número de hombres, mujeres y niños traídos a Brasil en condición de esclavizados había alcanzado su índice más alto (Drescher 25).

En este momento de inflexión, que señalaba el comienzo del largo proceso por la abolición de la esclavitud en Brasil, el teatro, por su popularidad y prestigio, demostró funcionar como una plataforma poderosa para articular la negociación de espacios de inclusión social y ciudadanía.<sup>17</sup> Desde inicios de siglo, el teatro contó con un público importante y permanente (Wilson Martins 250), contribuyendo a la fama y reconocimiento de actores y dramaturgos, algunos de los cuales recibieron apoyo imperial y participaron de la vida política del Imperio. Según Alex Castro, el teatro era “o único meio de comunicação de massa da época e sua importância para a cultura nacional é impossível de ser exagerada” (25). Por entonces, era notoria la influencia del teatro francés, en el que obras que respondían a una estética romántica escenificaron diversas formas de heroicidad negra.<sup>18</sup> La fundación en 1843 del Conservatório Dramático Brasileiro intentó evitar que se exhibieran en las tablas brasileñas obras reñidas con la moral y de temática política que no respondiera a los intereses del Estado monárquico. Esta institución privada fue fundada por un grupo de intelectuales y artistas con la misión de fomentar la actividad teatral, estimular la actividad de autores nacionales, fundar una escuela dramática y crear un órgano de prensa (Castro 28). Sin embargo, al tener autoridad para censurar las piezas, asumió funciones represivas que generaron conflictos entre ciertos autores, instituciones teatrales y la policía,

institución que retenía el poder de autorizar o clausurar las puestas en escena.<sup>19</sup> A pesar de estas dificultades, el Conservatório era una influyente institución canonizadora “tanto pelas peças que censurou quanto aprovou, tanto pelas mudanças que propôs quanto pela autocensura que condicionou” (Castro 36). Ser miembro de esta institución, sin duda, significaba un reconocimiento y otorgaba prestigio social. Sin embargo, su autoridad fue constantemente cuestionada y resistida por diversos actores vinculados a los medios teatrales.

Hasta mediados de siglo, personajes que representaban hombres y mujeres esclavizadas habían aparecido en el teatro asumiendo posiciones secundarias, sin voz ni capacidad de alterar los eventos; estaban allí para contribuir a crear una atmósfera familiar y reconocible para la audiencia (Faria, “Teatro romântico” 96). La fundación del Conservatório coincidió con el interés de algunos dramaturgos por incorporar la problemática esclavista en sus obras. Escritores e intelectuales que actuaron como censores tuvieron acceso a los textos antes de que estos fueran puestos en escena, sugiriendo cambios y modificaciones o prohibiendo que llegaran al público en su dimensión espectacular. Dos elementos son claves para entender el peso que tenía la escenificación en el contexto del debate abolicionista. Por una parte, sabemos que *O marujo virtuoso ou Os horrores do tráfico da escravatura* (1844), de João Julião Federado Gonnet, cuya representación teatral fue prohibida por los dos censores encargados de su evaluación, circuló en forma de libro y su venta en librerías fue anunciada en la prensa.<sup>20</sup> El texto escrito, por su menor alcance, no despertó las mismas sospechas y temores que el texto espectacular, lo cual señala el valor atribuido a la espectacularización como elemento movilizador y promotor de acción social. Por otra parte, obras como *L’esclave Andréa* (1837), de Julien de Mallian y Alfred-Alexandre Legoyt, fueron representadas con éxito en numerosas ocasiones (1846, 1850, 1852, 1853 y 1858) porque no presentaban cuestionamientos al sistema esclavista (Faria, “Teatro” 26-27). Representantes de la élite política e intelectual intentaron así controlar —no siempre con éxito— los contenidos y el lenguaje de todo texto que se expusiera a ser escenificado en Rio de Janeiro.

A pesar del prestigio de que gozaba el teatro francés, ninguna de las obras que representaban a personas esclavizadas o de ascendencia africana como virtuosas o nobles fue autorizada. En este periodo se solicitó al Conservatório autorización para la escenificación de *Le chevalier de Saint-Georges* (1840), de Mélesville y Roger de Beauvoir, y de *Le docteur noir* (1846), de Auguste Anicet Bourgeois y Phillipe Dumanoir, siendo ambas prohibidas. Los evaluadores de *Le chevalier de Saint-Georges*, Antônio Luiz Fernandes

da Cunha y Antônio Félix Martins, coincidieron en considerarla inmoral y peligrosa por poner en escena el amor entre un hombre que había sido esclavizado y una mujer de la aristocracia. Temían que la espectacularización de este matrimonio pudiera “provocar, desenvolver e alimentar paixões reprovadas e funestas” (cit. en Faria, “Teatro” 31). Algo similar sucedió con la pieza *O doutor Fabiano* (1859), versión de *Le docteur noir*, a la que el censor Victorino de Barros prohibió por presentar en escena el matrimonio entre un médico de ascendencia africana y la hija de una marquesa. Si bien los tres censores reprobaron la escenificación de esta obra, fue Barros el que expresó con violencia “desde a cena inicial até a última palavra do desenlace ofende o decoro e os costumes de nossa terra atulhada de negros”, concluyendo que “o drama em questão deve ser condenado à perpétua reprovação” (Faria, “Teatro” 29). Otro de los censores, José Gonçalves Ferreira, consideró que su representación en Brasil sería “inconveniente e mesmo perigosa” (Faria, “Teatro” 29). Al parecer, poner en acción una trama que celebraba las uniones interraciales y subvertía las jerarquías de clase fue vista como una grave amenaza a la estabilidad social. El matrimonio imaginado desde la plataforma teatral debía tender a preservar el *statu quo* al representar modelos que aseguraran el traspaso tradicional de patrimonio económico y cultural, afianzando además las jerarquías de género, raza y clase social.<sup>21</sup>

Las reacciones que provocaron algunas de las piezas del celebrado dramaturgo y músico Luís Carlos Martins Pena ponen al descubierto el antagonismo entre diversos actores sociales que intervenían en la puesta en escena de personajes esclavizados o figuras vinculadas al tráfico esclavista. Por ejemplo, en la Câmara dos Deputados se discutió una escena de su comedia *Os dois ou O inglês maquinista* (aproximadamente 1842), en la que un traficante, para ganar el favor de una joven a la que corteja, saca a un niño negro de un canasto y se lo regala a su madre, reconociendo que el pequeño había sido desembarcado ilegalmente en la playa de Botafogo.<sup>22</sup> Esta comedia, que a pesar de su éxito de público fue cancelada, no fue la única que generó incomodidad en la élite intelectual y política. Aunque Martins Pena era miembro fundador del Conservatório, este censuró su obra *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato* (1845-1846).<sup>23</sup> Martins Penna se desvinculó del Teatro de São Pedro de Alcântara, cuyo propietario era José Bernardino de Sá, uno de los mayores traficantes de Rio de Janeiro, y abandonó su puesto de segundo secretario del Conservatório Dramático (Neto 118-19). Si bien sus piezas no presentaron una crítica explícita al sistema esclavista, los rechazos y censuras a que fueron expuestas ilustran el nivel

de escrutinio a que se sometían las producciones teatrales y los diversos conflictos que la temática esclavista y la escenificación de subjetividades negras o esclavizadas generaba en la intelectualidad preocupada por promover modelos de civilización y decoro social.

Otra obra que arroja luz sobre la política de censura es *O Capitão Leme ou A palavra de honra* (1851), de Paulo Antônio do Vale (1824-1861), cuyo evaluador, Manuel Araújo Porto Alegre, sugirió eliminar las “cantilenas africanas” (Faria, “Teatro” 34) que aparecían en una escena, ya que no eran relevantes a una trama cuyo núcleo de sentido descansaba en el honor y la realización amorosa de dos jóvenes. La escena en cuestión pone en primer plano al protagonista de la pieza reflexionando sobre el valor de la palabra empeñada y el honor de su familia cuando escucha los cantos de trabajo de un grupo de esclavos que lamentan su condición. Al verlos dice:

Amaldiçoados sejam para sempre os traficantes, principalmente esses que vão aos mares d’África pescar homens, como se iscam os peixes, oh! maldição eterna sobre esses mais que ladrões, que assassinos, que aniquilaram a liberdade do Africano, e o ataram à dura braga do cativo!... —Queixai-vos sim, não de mim que sou mais vosso amigo, que vosso senhor;— queixai-vos do cativo. (cit. en Faria, “Teatro” 34)

Además de ubicar la acción en el siglo XVII, la obra presenta al dueño de esclavos como héroe de nobleza y dignidad que expresa sentirse su “amigo” sin elaborar ese sentimiento ni asociarlo a acciones antiesclavistas. Sin embargo, el censor sugiere que la presencia de esclavizados desaparezca ya que no ve la necesidad de que sean vistos y oídos por los espectadores. Este gesto muestra el cuidado con que se revisaba su aparición y el alcance de la censura para controlar las subjetividades negras que se espectacularizaban.

A pesar de haber sido publicada en Lisboa en 1858, la pieza *Mistérios sociais*, del actor y dramaturgo Augusto César de Lacerda, también fue censurada por Victorino de Barros, ya que incluía en su trama el matrimonio interracial entre un hombre que había sufrido el cautiverio y una mujer de la aristocracia. Dice Barros:

[S]em o desaparecimento da condição servil de Frederico de Lucena, protagonista da peça, o que a fará mudar de fundo e de forma, não pode ela subir a cena. [...] é além de inconveniente perigosa a representação de um drama cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições que

têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores. (cit. en Castro 32)

El censor comenta, para justificar su prohibición, la posibilidad de que la escenificación movilice a la acción, inspirando insurrecciones o alzamientos de personas que se encontraban bajo el yugo de la explotación esclavista, señalando de esta manera el valor otorgado al texto una vez “puesto en acción” ante el público.

Cuando Alencar presentó de forma anónima *O demônio familiar* para ser evaluado por el Conservatório, sin duda sabía las dificultades y obstáculos que podía encontrar para su aprobación una pieza que ponía en el centro de la trama a un esclavizado. Estratégicamente, Alencar elabora la aparición estelar de la figura del esclavizado vinculándola a la popular figura melodramática del “genio malo” y logra la aprobación del Conservatório y los elogios del censor João José do Rosário.<sup>24</sup> Es que, en *O demônio familiar*, Pedro es representado como alguien incapaz de discernir entre el bien y el mal, lo cual no solamente se traduce en su infantilización, sino también en su demonización.<sup>25</sup> Al reconocer que ha sido engañado por Pedro, su dueño dice: “abrigarnos em nosso seio êsses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração” (62). Esta referencia con conexiones bíblicas enfatiza la traición, poniendo al descubierto la ambigüedad de la representación que confunde inocencia con malignidad.

La traición que comete Pedro es que toma sin permiso los poemas que Eduardo había dedicado a Henriqueta, joven de la que está enamorado, y se los entrega a una viuda rica que sabe interesada en el joven médico. A su vez entrega a Henriqueta unos versos burlescos que la hacen “chorar uma noite inteira” (12) y que Eduardo había escrito rechazando a la viuda. A través de esta estrategia piensa lograr el matrimonio de Eduardo con la mujer rica para asegurar la compra de un coche y su consecuente ascenso a la posición de cochero. Estas acciones generan un desplazamiento al usurpar Pedro el lugar del *pater familias*, ya que intenta decidir las alianzas matrimoniales. Así dialogan Pedro y Eduardo en la cuarta escena del segundo acto:

PEDRO: Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, duzentos contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitado por sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisava trocar; Pedro trocou.

EDUARDO: O que é que trocaste?

PEDRO: Verso; feio da viúva para sinhá Henriqueta; verso bonito de sinhá Henriqueta foi para a viúva.

EDUARDO: De maneira que estou com um casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo isto graças à tua habilidade? [...] Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?

PEDRO: Sim, senhor!

EDUARDO (*rindo-se*): Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavallos em um carro! Tens razão!... E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair a minha confiança. (58)

A través de la ironía que ridiculiza sus aspiraciones de ascenso social, el texto desestima la acción del esclavizado que no procura su libertad ni aspira a alcanzar ideales nobles, sino que ambiciona un cambio en la labor que cumple. No obstante, el uso del verbo “gobernar” no es fortuito. Sin duda resonó intensamente en un espectador acostumbrado a oír noticias de esclavos rebeldes que huían o atacaban a sus dueños.

A modo de *bildungsroman*, *O demônio familiar* escenifica un aprendizaje. Eduardo, en su papel de héroe, debe descubrir el engaño y resolver el conflicto, pero también, como representante de la elite letrada con aspiraciones a liderazgo político, debe anteponer la felicidad familiar a sus propios intereses. Es a través de salvaguardar su posición jerárquica frente a esos “otros”, simbolizados por el esclavo y la mujer, que Eduardo aprende a colocarse en una posición de privilegio desde la que puede controlar la dinámica de exclusión gracias a su pericia en descubrir el engaño del que fue víctima, pero también al asumir el rol de benefactor paternal. Alencar no solo presenta una trama en que las virtudes tradicionales se mezclan con una nueva moralidad asociada al amor romántico (Haberly, *Three* 41), sino que también pone en escena personajes que luchan por preservar el honor familiar, concebido como patrimonio cultural, en una sociedad en proceso de transformación. A partir de una trama sencilla, Alencar argumenta a favor de alejar al esclavo de los espacios de convivencia doméstica. La acción magnánima de otorgar la libertad a quien es señalado como el agente de la corrupción cumple una

doble función. Por una parte, enfatiza la posición de poder de Eduardo, quien debe asumir el control de las decisiones que afectan a cada miembro de la familia. Por otra parte, al otorgar la libertad se evita que una vez adulto Pedro se atribuya derechos que su señor no está dispuesto a reconocer. Eduardo declara en el desenlace de la obra que:

é a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar. [...] todos devemos perdoar-nos mutuamente [...] O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o a sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (136)

El uso del verbo *expulsar* y la metáfora de cerrar las puertas no requieren explicaciones. El mensaje que recibe el espectador es claro. El reconocimiento de una fraternidad nacional, que se nombra “nossa sociedade brasileira”, se basa en el perdón colectivo que termina en la expiación de culpas para los dueños de esclavos y el alejamiento definitivo de Pedro.

La liberación del esclavo funciona como una condena porque, según le advierte su dueño: “a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações” (102).<sup>26</sup> La manumisión delimita un futuro en el cual la libertad es solamente un estado provisorio, ya que el esclavo, según la perspectiva del esclavista, no será capaz de mantenerla. Como ha sido acertadamente señalado por Betina González, las escenas de liberación, en que se firma y entrega frente al público la carta de libertad, pueden ser interpretados como “*modelos para la acción* que la clase esclavócrata supuestamente imitaría” (*Conspiraciones* 56). Sin embargo, esta escena también muestra la necesidad de controlar la influencia que el esclavizado intenta ejercer a través de expulsarlo del espacio de convivencia que simboliza la casa. El desenlace promueve, así, un modelo de conducta cívica que entiende la liberación del esclavo como una dádiva inmerecida que ritualiza el poder del dueño de esclavos y del Estado.

En su estudio sobre cartas de libertad, Mary Karasch muestra que la mayoría de los esclavizados adquirirían la libertad gracias a su propio esfuerzo, contando a veces con la ayuda de familiares o de personas libres que actuaban como intermediarios o les prestaban el dinero con el que efectuaban la compra. Dice Karasch:

as cartas sugerem também os valores e as ideais dos escravos sobre as condições da escravidão, que os levavam a labutar até quarenta anos em busca da liberdade. Sobretudo, elas iluminam a força do

espírito humano na superação de todo o trauma da escravização, da doença e do sofrimento para obter a liberdade para si e sus entes queridos. Diríamos, portanto, que os escravos cariocas entravam para a categoria de livres não porque senhores “benevolentes” concediam gentilmente a liberdade, mas porque eles a *compravam*. (440)

En lugar de la idealizada ceremonia de entrega de la carta de libertad que escenifica Alencar, se trataba de arduas y penosas negociaciones que incluían en algunos casos, además del pago, someterse a extensos procesos judiciales. Sidney Chalhoub describe que en estos complejos procesos “os escravos, atraves de seus curadores, procuran conseguir a alforria a seus senhores pelos mais variados motivos” (*Visões* 22). Sin embargo, el texto de Alencar enfatiza la benevolencia del señor que otorga una inmerecida libertad para ubicarlo en el centro de una performance de poder, invisibilizando las diversas formas en que los esclavizados lucharon legalmente para obtener su libertad.

La esclavitud, su perduración y sus consecuencias fue un tema de reflexión constante para Alencar que, desde la tribuna, el periodismo y la literatura, intervino intensamente en el debate abolicionista.<sup>27</sup> En sus discursos parlamentarios se opuso a quienes abogaban por la abolición diciendo:

Vós quereis a emancipação como uma vã ostentação. Sacrificais os interesses máximos da Pátria a veleidades de glória. Entendeis que libertar e unicamente subtrair ao cativo, e não vos lembrais de que a liberdades concedida a essas massas brutas e um dom funesto; é o fogo sagrado entregue ao ímpeto, ao arrojo de um novo e selvagem Prometeu! (*Discursos* 228-29)

Desde esta perspectiva, otorgar la libertad constituía un gesto inútil en tanto los esclavizados no podían hacer uso de una libertad que no comprendían. Además, su emancipación resultaría dañina para la sociedad, ya que dejaría en libertad de acción a peligrosos agentes del desorden y la corrupción de las costumbres. Joaquim Nabuco (1849-1910), reconocido abolicionista, sostuvo que Alencar “ao falar na Câmara, julgou-se chamado a sustentar a escravidão que seus dramas tinham abalado” (Coutinho 48), reconociendo la intrincada conexión entre las temáticas de su obra literaria y su agenda esclavista.

Para no dejar dudas sobre su interés de moralizar entreteniéndolo, Alencar hace que el personaje de Eduardo se adelante hacia el público y cierre la pieza con estas palabras: “E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deos, e por esses anjos tutelares (*Designa as senhoras dos camarotes*) que sob as formas de mães, de esposas, e de irmãs

vellarão sobre a felicidade de nossos filhos!” (159). Es así que el letrado, encarnado en la figura de Eduardo, asume el rol de designar las funciones que las mujeres deben cumplir en una sociedad moderna: el rol doméstico del “ángel del hogar”. Esta postura alcanza su culminación con el estreno de la pieza teatral *Mãe* en la que Alencar pone en escena a Joana, una esclavizada cuyo hijo desconoce su origen. Jorge, un estudiante de medicina que trabaja dando lecciones de piano y francés, recibe a Joana como parte de la herencia que le dejó su padre, sin sospechar que ella es su madre. A pesar de que Jorge expresa sentir afecto por ella, ante el endeudamiento de su futuro suegro, recurre a un préstamo sobre la “hipoteca” de Joana, quien debe salir de la casa y someterse al rigor del trabajo como esclava de un usurero. A través de su doble sacrificio —ya que primero se ofrece voluntariamente para ser vendida y luego de descubierto su secreto se suicida— Alencar intervino en los discursos de idealización de la figura materna para enfatizar el rol doméstico de la mujer. Así lo aclara en el prólogo de la obra: “rainha ou escrava, a mãe é sempre a mãe” (293). Sin embargo, el dramaturgo no procura someter a la mujer negra a ideales de sacrificios y abnegación ya que en su condición de esclavizada estaba forzada a obedecer, sino que intenta promover modelos de domesticidad que refuerzan la “muerte” social de la mujer al negarle la participación en la esfera pública. *O demônio familiar* y *Mãe* forman parte de un mismo proyecto de espectacularizar diversas escenas en que el despliegue de poder del *pater familias* intenta legitimar las dinámicas de sociabilización a partir de la constitución de una familia nuclear burguesa en la que la mujer debe asumir plenamente su rol doméstico para garantizar la “desaparición” de los esclavizados de la intimidad del hogar.

La concesión de la libertad, como ha demostrado Sidney Chalhoub, era un acto solemne para la clase propietaria que en muchas oportunidades hacía coincidir la ceremonia con un evento familiar, como, por ejemplo, un aniversario. Esta práctica se representa de forma paródica en el drama de Alencar, ya que Joana primero expresa su negativa a aceptar la carta, diciendo “não quero! não preciso!” (275), para luego demostrar su poder de decisión al confesar “eu rasguei o papel” (287). La precaria situación del joven estudiante queda revelada por la imposibilidad de otorgar la libertad a su madre, que muere en la escena final sin haber cambiado su condición de esclavizada. El cuerpo de Joana escenifica la cruel circulación de personas esclavizadas en el mercado de bienes, pero también espectaculariza, para tranquilidad de la clase propietaria, la falta de poder de los pequeños propietarios y profesionales

de ascendencia africana que engrosaban las camadas medias de la sociedad esclavista.

*O demônio familiar* y *Mãe* fueron escenificadas durante la elaboración, discusión y publicación de la *Consolidação das leis civis* de Augusto Teixeira de Freitas (entre los años 1855 y 1864) y la respuesta a este texto elaborada por el abogado Antonio Pereira Rebouças. La elección del tema y del lenguaje espectacular para presentar estereotipos de las personas esclavizadas (el esclavizado “inmoral” o malvado y el esclavizado “fiel” o sumiso) parece haber respondido a un interés en influir en la opinión pública en el momento en que el Código Civil y los alcances de la ciudadanía estaban siendo debatidos. Si tenemos en cuenta que el móvil que lleva a Pedro a actuar deshonestamente es su deseo de ser cochero, podemos entender que otro debate subyace a la trama: la pugna entre esclavos, afrodescendientes libres e inmigrantes por posiciones de trabajo que les permitiera cierta movilidad social en el conflictivo momento en el que las elites intentaban llegar a un acuerdo para regular desde la esfera de la ley los contratos de trabajo.<sup>28</sup> También en *Mãe* la noción de trabajo asalariado en oposición al trabajo forzado es fundamental para entender la trama, ya que Jorge expresa reiteradas veces la precaria situación en que se encuentra, viéndose obligado a trabajar como instructor mientras su prometida debe trabajar como costurera para su sobrevivencia.

Como ha sugerido Betina González, lo que Alencar escenifica en *Mãe* no es una denuncia de la esclavitud “sino una exposición sumamente realista de las relaciones sociales corruptas que ella engendra en el Brasil del siglo XIX. Estas relaciones están marcadas por una doble economía moral en la que las leyes de la reciprocidad conviven con las leyes de libre circulación de una economía de intercambio” (“El don” 41). Alencar encontró en el espectáculo teatral, por su popularidad y su apelación a un público no necesariamente alfabetizado, la plataforma ideal para discutir los vaivenes e inconveniencias del mercado y el progresivo deterioro del capital cultural (Jorge es un individuo poseedor de una amplia y sofisticada educación) en contraste con el capital económico (simbolizado por el usurero). El mercado, desde la perspectiva de Alencar, no funciona como civilizador *per se* como era defendido por discursos liberales.<sup>29</sup> Por el contrario, en el personaje de Joana se corporiza el fracaso de un proyecto modernizador que creía en la fuerza redentora del mercado para proponer la necesidad de un Estado fuerte y protector. En el drama, el mercado no opera como un espacio redentor. Por el contrario, funciona a través de la fuerza devastadora del dinero, encarnado

simbólicamente en el personaje grotesco del usurero que examina, frente a la mirada de los espectadores, de manera violenta e inhumana el cuerpo de Joana antes de entregar el dinero del préstamo. La ausencia de un “patrimonio” que asegure la estabilidad económica de Jorge genera el trágico uso de su propia madre como mercancía de intercambio en una salvaje economía de mercado.

Al estilo de tragedia romántica, Joana agoniza durante unos minutos en el centro de la escena mientras discute la imposibilidad de reconocer a Jorge como su hijo. Estos son los últimos minutos de Joana en escena:

- JORGE: Me perdoa, minha mãe, não te haver conhecido!  
 JOANA: Sr. doutor quer dizer que eu fui ama de nhonhô!. .. Que nhonhô era meu.. . meu. . . de leite.. . só!. .. só de leite!. ..  
 JORGE: Chama-me teu filho!. .. Eu te suplico!...  
 JOANA: Mas não e... não!. .. Eu juro... [...]  
 JORGE: Morta!. . . [...]  
 JOANA: Nhonho!. .. Ele se enganou!. .. Eu não. .. Eu não sou tua mãe, não. . . meu filho! (*Morre.*)  
 JORGE (*de joelhos*): Minha mãe!... (309-10)

El espectador se encuentra frente a una escena de gran patetismo, en la que Joana se niega a aceptar su identidad, mientras Jorge fracasa en su intento de ser reconocido. En el transcurso del drama, se ponen en acción varios momentos de fracaso protagonizadas por Jorge, quien falla en reconocer a su madre, no logra otorgarle la libertad y la considera “muerta” antes de que proclame sus últimas palabras. La humillación que sufre el personaje se inscribe en la imagen final que recibe el espectador antes de que baje el telón: Jorge se encuentra arrodillado e impotente ante la muerte. Privado del beneficio de la anagnórisis, Jorge se presenta como un cuerpo débil cuya precariedad se asocia al origen (oculto) de su ascendencia africana, que queda así asociada a acciones que mueven a la conmiseración o al repudio.

Machado de Assis pudo asistir desde la platea a una de las primeras escenificaciones de *Mãe*, obra a la que consideró “o melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados [...]”, uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída” (*Do teatro* 419). Por esa fecha, estaba iniciando su carrera como crítico teatral de *O espelho* y participando como columnista cultural en diversos medios de prensa. El impacto que produjo esta obra en el joven crítico se evidencia en su columna “Semana Dramática” del *Diário de Rio de Janeiro* cuando dice

“a peça estava acima do que se esperava. Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento” (“Semana” 1). El entusiasmo con el que el crítico recibió la escenificación de *Mãe* lo llevó a defender la tesis de una postura antiesclavista en la obra, sin que por eso dejara de expresar un comentario de reprobación hacia el personaje de Joana. Dice Machado de Assis: “[n]ão é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar” (“Semana” 1). Es así que el crítico suaviza el efecto trágico del suicidio de Joana juzgándolo una debilidad del libreto. Alencar era, según Machado de Assis, “um dos mais fecundos e brilhantes talentos da mocidade atual” (“Semana” 2). Sin embargo, el sacrificio de la mujer esclavizada y vendida por su propio hijo genera un cuestionamiento por parecerle poco verosímil. De esta manera, el rechazo que habría de enfrentar Jorge, una vez descubierto su origen, es desestimado por el escritor, quien mitiga, así, el impacto que tenían los discursos y las prácticas discriminatorias en la sociedad esclavista.

Machado de Assis formó parte de la intelectualidad decimonónica que, al igual que Alencar, defendió la postura de que el teatro era “o verdadeiro meio de civilizar a sociedades e os povos” (cit. en Faria, *O teatro* 152).<sup>30</sup> Su participación en el Conservatório Dramático Brasileiro desde 1862 le permitió incidir en la configuración espectacular de corporalidades negras. Entre los años 1862 y 1864 evaluó 17 piezas dramáticas, entre las cuales censuró *Mistérios sociais* (1858), de Augusto César de Lacerda, por incluir en su trama el matrimonio interracial entre un hombre que fue esclavizado y una mujer de la aristocracia. Dice Machado de Assis en su evaluación:

O protagonista é um escravo [...]. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. (cit. en Faria, “Teatro” 37)

La censura de Machado de Assis coincide con lo expresado por Victorino de Barros en 1859, ya que agrega que debe modificarse la pieza para prevenir “a possibilidade de cenas de insurreições” (cit. en Faria, “Teatro” 38). Sin duda, el temor a rebeliones se encontraba en el horizonte de expectativas tanto de creadores como de censores y espectadores. Sin embargo, cabe también

imaginar que, al ocupar la posición privilegiada de amante, el personaje no solo se convertía en receptor de sentimientos románticos por parte de una mujer de clase alta, sino que también posibilitaba que los actores desplegaran en escena gestos y modulaciones de voz asociadas a cierto grado de erotismo.

Antes de la escenificación de *Mãe* el teatro brasileño había presentado personajes que se manifestaron conformes y satisfechos con su condición de esclavizados. Además de la obra *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo (que en 1849 puso en escena al esclavo Daniel), en 1858 se representó *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro.<sup>31</sup> En este drama se espectacularizó una subjetividad que siente orgullo de su condición de esclavizado y aprende a leer para defender la validez del testamento que dejó su dueño e interviniendo para que el patrimonio del señor no cayera en manos ilícitas. A inicios de la década de 1860, otras dos obras que pusieron sobre las tablas a personajes esclavizados fueron autorizadas: *História de uma moça rica* (1861), de Pinheiro Guimarães (1832-1867), y *Sete de setembro* (1861), de Valentim José da Silveira Lopes (1830-1915). En la primera se retoma el tema planteado por *O demônio familiar* —esto es: la presencia nociva del esclavo en el ambiente doméstico— a través de un personaje secundario: Bráulia, una esclavizada que vive como concubina de su dueño. Por su parte, en su obra de claro tono nacionalista, Silveira Lopes defiende una postura antiesclavista al poner en escena a Artur, un estudiante de leyes formado en Europa y el responsable de otorgar la libertad a Maria y hacer posible su matrimonio con un trabajador del campo. El consentimiento de la liberación y de la boda se realizan el 7 de septiembre, fecha de la Independencia, y se celebra con salvas de artillería. De este modo, el discurso antiesclavista se ve subsumido por la exaltación de ideales patrióticos, descubriendo el interés del autor por generar el simulacro de un pacto social fraterno.

Es así que, si bien desde mediados del siglo XIX apareció la pretensión de elaborar un tipo de texto espectacular que, incorporando los debates del momento, se convirtiera en el escenario privilegiado para la negociación de nuevos modelos identitarios, estos se vincularon a discursos de corte liberal que entronizaban a la familia burguesa y promovieron una ética de trabajo y disciplina. La presencia de hombres de ascendencia africana que fueron esclavizados y se convirtieron en amantes de mujeres de la aristocracia como personajes protagónicos parece haber sido visto como una amenaza. Sin duda el despliegue de cierta dosis de erotismo por parte de estos personajes inquietó a los censores. Alencar, por el contrario, estratégicamente construye a los esclavizados que pone en escena como cuerpos débiles y poco amenazantes.

A través de las figuras del niño y de la madre, Alencar despliega ante el público corporalidades negras desexualizadas que provocan la risa o la piedad. Se trata de un intento de eliminar, o al menos conjurar simbólicamente, la incertidumbre que generaban las propuestas antiesclavistas y los intentos de abolición del tráfico y del cautiverio. Pedro, con su sueño de ser cochero, y Joana, rompiendo su carta de libertad, se convirtieron en personajes memorables porque ellos anuncian el interés de un grupo los hombres de letras por construir una sociedad reglamentada por el trabajo y regida por jerarquías de clase, raza y género. La aparición del Conservatório señala la confianza de ciertos “varones ilustrados” de poder definirse a sí mismos como observadores privilegiados e imparciales de la realidad social y su deseo de intervenir a través de proponer un teatro que pusiera en escena la civilización y modernidad que anhelaban.

El Conservatório Dramático terminó la primera etapa de sus actividades en 1864, mientras que en muchas salas de teatro se recitaban los versos abolicionistas de Antônio de Castro Alves (1847-1871), conocido como el “Poeta dos Escravos”.<sup>32</sup> En esa década, también, se escenificarían dos obras fundamentales del abolicionismo brasileño: *Cancros sociais* (1866) de Maria Angélica Ribeiro y *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867), la última obra dramática de Castro Alves (escenificada en Bahia el 7 de setiembre de 1867 con gran éxito).<sup>33</sup> A partir de entonces el teatro se convirtió en el sitio de reunión y disidencia política, ya que los primeros mítines políticos y protestas públicas de carácter masivo se desarrollaron en teatros y salas de conciertos (Drescher 44). El uso estratégico del teatro para convocar la participación popular permitió que espectáculo y política se amalgamaran en las *Conferências Emancipadoras*, en las que los oradores no solo emitían sus discursos abolicionistas, sino que también otorgaban cartas de libertad en el escenario y ante el aplauso del público.<sup>34</sup> El éxito de estos espectáculos organizados por José de Patrocínio (1853-1905), André Pinto Rebouças (1838-1898) y Vicente Ferreira de Souza (1852-1908) fue tal que en algunas oportunidades la gente debía asistir desde la calle por haberse agotado las entradas. En 1884, el Teatro Polytheama albergó dos eventos de la *Confederação Abolicionista* que contaron con gran influjo de público femenino y que fueron organizados por la cantante Luísa Regadas.<sup>35</sup>

Celso Castilho ha señalado acertadamente que desde inicios de la década de 1880 el teatro “become a site were the wider process of advocating for slaves’ full legal rights gained momentum” (“Performing” 393). Entre 1880 y 1885 *Gonzaga ou A Revolução de Minas* fue llevada a las tablas en al menos

5 oportunidades mientras el drama *Mãe* de Alencar era reapropiada en 1884 como discurso antiesclavista y escenificado en Recife y Manaus en celebración de la Independencia (Castilho 396). El drama abolicionista *A família Salazar*, de Artur Azevedo (1855-1908) y Urbano Duarte (1855-1902) se publicó en 1884, con el título *O escravocrata*, ya que su escenificación fue prohibida en varias ocasiones (Faria, “Teatro” 44). Estos son solo algunos ejemplos de la influencia del teatro en el imaginario brasileño y de su crucial contribución al debate por la abolición de la esclavitud.

Desde mediados de siglo, el teatro brasileño jugó un rol fundamental en el proceso de negociación de nuevas formas de relacionamiento social y nuevas estrategias performativas de negociar los espacios de intervención política. A pesar de ser una institución regida por pautas que emanaban de artistas y escritores vinculados a las elites, el teatro se mostró receptivo y permeable a subjetividades negras que interpelaron a un público variado y masivo, generando procesos de identificación y reiteración performativa. El poder de convocatoria de los textos espectaculares creados por Alencar, legitimados por los censores y llevados al escenario por un equipo teatral, sin duda estimuló el desarrollo de ciertas prácticas de relacionamiento social no solo para la clase esclavista, sino también para quienes se identificaron con Pedro y Joana. A pesar de las tensiones y conflictos entre diferentes actores y agendas políticas, las figuras de personas esclavizadas se abrieron paso en el imaginario brasileño, desafiando la censura y estimulando el desarrollo de prácticas de contestación y rebeldía.

*Florida Atlantic University*

## Notas

<sup>1</sup> La figura del malvado que se presenta con la apariencia de un “genio malo” que, formando parte de la familia corre (con su influencia) a personas inocentes, apareció en los melodramas de principios del siglo XIX en Francia. Por ejemplo, el personaje de Grimaldi en *La Chapelle des Bois ou le témoin invisible* (1818), de René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) y M.N. Balisson de Rougemont (ver Thomasseau 42-43).

<sup>2</sup> Antônio de Souza Martins fue empresario teatral y dramaturgo, además de renombrado actor nacido en Itaguaí (RJ). Según Antônio de Souza Bastos, Alencar creó el personaje de Pedro teniendo en mente a este actor para representarlo (471). Sobre el impacto logrado por la narrativa de *O Guarani*, ver Magalhães Júnior, “Sucessos”, 12.

<sup>3</sup> A partir del proyecto empresarial del Teatro Ginásio Dramático, liderado por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, se produjo una radical renovación del teatro brasileño (consultar Souza, *As noites do Ginásio* 57-138). Desde sus inicios, el público pudo disfrutar de representaciones basadas en el repertorio francés, como *A dama das Camélias* (1852) de Alexandre Dumas (1824-1895), *Os Hipócritas*

(1856) de Théodore Barrière (1877-1873) y *As leas pobres* (1858) de Émile Augier (1820-1889). Al respecto, ver Faria, *O teatro* 83-98.

<sup>4</sup> Hijo de un senador de gran prestigio, Alencar formó tempranamente parte del Ministério da Justiça (1859 y 1868) y desarrolló su propia carrera política como diputado por el estado de Ceará (1861) y candidato al senado del imperio (ver Magalhães Júnior y Proença).

<sup>5</sup> Respecto al interés moralizador y reformista de la dramaturgia realista brasileña y la oposición de dramaturgos como Quintino Bocaiúva (1836-1912) a la estética romántica, ver Faria, *O teatro* 165-193.

<sup>6</sup> En un principio, la censura estuvo a cargo de la policía, cuyo criterio para evaluar las obras teatrales era la defensa de la seguridad, lo que conllevaba que prohibieran escenas que a su entender podían provocar disturbios y conflictos sociales. En teoría, a partir de la fundación del Conservatório Dramático Brasileiro en 1843, las autoridades policiales debían transferir el trabajo de censura moral y literaria a esta institución. Sin embargo, las dos instituciones rivalizaron en sus funciones represivas y se enfrentaron con frecuencia. Al respecto, ver García y Souza 37-89 y Souza, *As noites do Ginásio* 139-222. El caso más célebre de esta rivalidad fue la cancelación por parte de la policía de la obra *As asas de um anjo*, de Alencar, luego de haber sido elogiada por los censores y escenificada tres veces en el Teatro Ginásio Dramático, ver Faria, “Alencar” 57; y Souza, *As noites do Ginásio* 104-108, 169-172.

<sup>7</sup> Sobre las respuestas del público, de los censores del Conservatório Dramático Brasileiro y de la crítica a las obras de Alencar, remito al trabajo de João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*. Particularmente relevante para este tema resulta el enfrentamiento entre Alencar y Francisco de Paula Brito (ver Faria, *José* 41-45). Flávia Magalhães Pinto ha estudiado en *Escritos de liberdade e Imprensa negra no Brasil* la incidencia en el campo cultural de escritores e intelectuales afrobrasileños en el siglo XIX.

<sup>8</sup> Sobre la influencia del teatro en la conformación del discurso abolicionista, refiero a los cuidadosos estudios de Celso Castilho, “Performing” y Angela Alonso, “A teatralização da política”.

<sup>9</sup> El personaje de Joana fue representado por la actriz Maria Velluti, de quien Faria sostiene que “foi não só uma mulher bonita, inteligente e culta, mas uma profissional bastante dedicada. Nos primeiros tempos do Ginásio, traduziu dezenas de peças francesas e algunas italianas, com as quais a nascente empresa dramática pôde conquistar seu público” (*O Teatro* 128).

<sup>10</sup> Si bien debe considerarse la práctica de pintarse la cara, no he encontrado referencias documentadas sobre este uso por parte de los actores en la escenificación de estas obras de Alencar.

<sup>11</sup> Según Silvia Cristina Martins de Souza, “a publicação de textos teatrais em edições in oitavo e in décimo-segundo, vendidas a preços bastante acessíveis, tornou-se uma verdadeira febre” (*Carpinteiros* 97). Francisco de Paula Brito fue el primer editor que publicó dramas de autores brasileños. Al respecto, consultar *Um editor no Império*.

<sup>12</sup> *O demônio familiar* tuvo nueve escenificaciones, lo cual era un éxito para la época (Souza, *As noites do Ginásio* 94). Souza Ferreira, en su columna del *Diário do Rio de Janeiro*, definió la obra como la “primeira alta comédia que aparece na cena brasileira” (cit. en Souza, *As noites do Ginásio* 92) y defendió la obra ante las críticas de Francisco Paula Brito.

<sup>13</sup> Según Viotti da Costa, esta actitud paternalista se debió a que los esclavos eran “naturally segregated in a social system that offered them few economic opportunities and excluded them from the political participation. In Brazil blacks could move up in the social scale to the point permitted by white elite” (“Slaves” 295). En referencia al éxito obtenido por la adaptación teatral de *O Guarani*, consultar Castro 27.

<sup>14</sup> La iniciativa de Paula Brito rápidamente fue seguida por otros, lo que derivó en el surgimiento de la prensa negra brasileña con periódicos como *Brasileiro Pardo*, *O Cabrito* y *O Lafuente*. Al respecto, consultar el fundamental trabajo de Flávia Magalhães Pinto. Sobre Paula Brito, ver el estudio de Rodrigo Camargo de Godoi.

<sup>15</sup> Sobre la carrera de Correa Vasques, sugiero consultar el cuidadoso estudio de Silvia Cristina Martins de Souza, *Carpinteiros teatrais* 23-64 y 127-161.

<sup>16</sup> Al respecto, ver Bethell.

<sup>17</sup> Wilson Martins sostiene que “a julgar pela vitalidade do espetáculo nessa época, e pela glória que cercou para sempre o nome de um ator, João Caetano dos Santos (1808-1863), além do fato de haver interessado escritores da estatura de José de Alencar ou Gonçalves Dias, o teatro formara um público importante e permanente” (250). Sobre el teatro brasileño en este periodo es también útil consultar los trabajos de Magaldi y Cacciaglia.

<sup>18</sup> Al respecto, consultar Faria, *O teatro*.

<sup>19</sup> Sobre las tensiones entre el Conservatório y la policía, recomendando consultar el excelente trabajo de Milandre García y Silvia Cristina Martins de Souza 37-89.

<sup>20</sup> *O Marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* fue exhibido en 1841 en un teatro de Paraíba do Norte. La venta del libro aparece anunciada en el *Jornal do Comércio* y el *Correio Mercantil* (consultar Faria, “Teatro” 20-25).

<sup>21</sup> *O tráfico ou O cruzeiro* de Dámaso Antônio de Moura también fue prohibida en 1850 porque abordaba un tema de actualidad que podía, según los evaluadores, provocar tensiones y conflictos. Se trataba de su referencia a los eventos de 1850, cuando el navío inglés Sharpshooter entró al puerto de Macaé, haciendo prisionero el barco negrero Polka, a pesar de la resistencia de las autoridades que defendían el puerto. Estos enfrentamientos impactaron en la opinión pública ya que se trató de una ofensiva que dañaba la soberanía nacional. Esta obra, al igual que *O mulato* (1862), de Ricardo Pires de Almeida, no fue publicada (ver Faria, “Teatro” 35).

<sup>22</sup> Al respecto, consultar Neto 118-24.

<sup>23</sup> Sobre la relación tensa entre el autor y el Conservatório que censuró la obra en varias oportunidades por considerar que atentaba contra la moral y las buenas costumbres, consultar Souza, *As noites do Ginásio* 161-66.

<sup>24</sup> Ver Faria, “Teatro” 35-36.

<sup>25</sup> *O demônio familiar* se publicó en 1858, ver Sayers 146, Faria, “Teatro” 37-53 y García Mendes 26-60. En relación a la presencia de estereotipos raciales en la obra de Alencar, ver Bastide, *Estudos* 122-23.

<sup>26</sup> Respecto a la trama moral en la dramaturgia de Alencar, ver González, *Conspiraciones* 49-76. Resulta útil también consultar los trabajos de Colin Pierson y Julia Paulk.

<sup>27</sup> Como Ministro da Justiça, Alencar apoyó la prohibición de la venta pública de esclavos por pregón por considerarla una “nojenta e degradante cena” (Proença 29).

<sup>28</sup> Florestan Fernandes ha señalado que en este período se dio en Brasil la emergencia de un mercado económico, signado por la competencia por los puestos de trabajo, que favoreció a los inmigrantes europeos en detrimento de los afrodescendientes que se vieron reducidos a conformar un “subproletariado” (78). Sobre la regulación legal del trabajo, ver Grinberg 58-65.

<sup>29</sup> En su obra *O Crédito*, Alencar discute el poder corruptor del dinero y de la especulación financiera.

<sup>30</sup> Machado de Assis fue narrador, poeta, dramaturgo, traductor de piezas teatrales francesas, censor del Conservatório Dramático y crítico teatral. Su carrera como crítico de teatro dio inicio en 1856 con el texto “Ideas Vagas: a Comedia Moderna”, publicado en *Marmota Fluminense*, el periódico de Francisco Paula Brito (Faria, *O teatro* 151).

<sup>31</sup> Ver, Faria, “Teatro” 31-32 y “Teatro romântico e escravidão” 10-12.

<sup>32</sup> Según Peixoto, sus primeros poemas abolicionistas datan de 1863 y su poema *Os Escravos* fue “recitado, publicado, aplaudido, por todo o Brasil” (Introdução 11).

<sup>33</sup> *Gonzaga ou A Revolução de Minas* fue representada en varias ciudades del país siendo celebrada por su elaboración de una trama en la que el amor entre Gonzaga y María se entrelaza con la conspiración de los inconfidentes y con la lucha abolicionista a través de la historia de los esclavos. Al abordar la conspiración de 1789 en Minas Gerais, esta obra reconstruye la historia nacional en clave alegórica. La historia de Luiz, un esclavo liberado que intenta reunirse con su hija, permite a Castro Alves argumentar a favor de una nación sin esclavos y sin señores.

<sup>34</sup> Ver Alonso, “A teatralização da política”.

<sup>35</sup> Ver Cowling 112-13.

## Trabajos citados

- Alencar, José Martiniano de. *Discursos parlamentares*. Câmara dos Deputados, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O demonio familiar: comedia em quatro actos*. Typographia de Soares e Irmão, 1858.
- \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Editora J. Aguilar, 1958.
- Alonso, Angela. “A teatralização da política: a propaganda abolicionista”. *Tempo Social*, vol. 24, no. 2, 2012, págs. 101-22.
- Bastide, Roger. *O negro na imprensa e na literatura*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1972.
- Bastos, Antonio Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro: acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Antiga Casa Bertrand, 1898.
- Bethell, Leslie. “The Decline and Fall of Slavery in Nineteenth Century Brazil”. *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 1, 1991, págs. 71-88.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Taylor and Francis, 2011.
- Cacciaglia, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- Castilho, Celso Thomas. “Performing Abolitionism, Enacting Citizenship: The Social Construction of Political Rights in 1880s Recife, Brazil”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 93, no. 3, 2013, págs. 377-409.
- \_\_\_\_\_. *Slave Emancipation and Transformations in Brazilian Political Citizenship*. U of Pittsburgh P, 2016.
- Castro, Alex. “O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 2, 2010, págs. 25-38.
- Chalhoub, Sidney. *Visões da liberdade. Uma historia das últimas décadas da escravidão na corte*. Companhia das Letras, 1990.
- Coutinho, Afranio, ed. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Tempo Brasileiro, 1978.
- Cowling, Camillia. *Conceiving Freedom: Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*. UNC Press, 2013.
- Drescher, Seymour. “Brazilian Abolition in Comparative Perspective”. *The Abolition of Slavery and the Aftermath of Emancipation in Brazil*, ed. por Rebecca Scott et al., Duke UP, 1988, págs. 23-54.
- Faria, João Roberto. “Alencar dramaturgo: uma apresentação”. *Revista de Letras*, vol. 1, no. 29, 2009, págs. 54-61.

- \_\_\_\_\_. *O teatro realista no Brasil, 1855-1865*. Edusp, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro". *Sala Preta*, vol. 19, no. 1, 2019, págs. 18-46.
- \_\_\_\_\_. "Teatro romântico e escravidão". *Teresa*, vol. 12-13, 2013, págs. 94-111.
- Fernandes, Florestan. "Beyond Poverty: The Negro and the Mulato in Brazil". *Race and Ethnicity in Latin America*, ed. por Jorge I. Domínguez. Garland, 1994, págs. 75-105.
- Garcia, Miliandre, y Silvia Cristina Martins de Souza. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos IX e XX*. Eduel, 2019.
- Garcia Mendes, Miriam. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. Editora Atica, 1982.
- Godoi, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. Edusp, 2016.
- González, Betina. *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos: seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. IILI, U Pittsburgh P, 2016.
- \_\_\_\_\_. "El don rechazado: teatro de tesis, esclavitud y economía moral en Mãe, de José de Alencar". *Latin American Theatre Review*, vol. 48, no. 2, 2015, págs. 35-53.
- Grinberg, Keila. *Código Civil e cidadania*. Jorge Zahar Editor, 2001.
- Haberly, David T. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*. Cambridge UP, 1983.
- Karasch, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Companhia das Letras, 2000.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Do teatro: Textos críticos e escritos diversos*. Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. "Semana Literária". *Diário do Rio de Janeiro*, 27 marzo de 1866, pág. 2.
- \_\_\_\_\_. "Semana Literária". *Diário do Rio de Janeiro*, 29 marzo de 1860, pág. 1.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Difusão Européia do Livro, 1962.
- Magalhães Júnior, Raymundo. *José de Alencar e sua época*. Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. "Sucessos e insucessos de Alencar no teatro". *Teatro completo, José de Alencar*, MEC/DACC/SNT/FUNARTE, 1977, págs. 9-24.
- Magalhães Pinto, Flávia. *Escritos de liberdade: Literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Editora Unicamp, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. Selo Negro, 2010.
- Martins, Wilson. "O teatro no Brasil". *Hispania*, vol. 46, no. 2, 1963, págs. 239-51.
- Mattos, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1999.
- Naro, Nancy P. "Antislavery and Abolitionism: Thinkers and Doers in Imperial Brazil". *Blacks, Coloureds and National Identity in Nineteenth-Century Latin America*, U of London, 2003, págs. 143-62.

- Neto, Luiz Costa-Lima. "Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá". *Articula*, vol. 19, no. 34, 2017, p. 107-24.
- Paulk, Julia C. "(Re)Writing Patriarchy and Motherhood in José De Alencar's Allegorical Antislavery Plays, *O Demônio Familiar* and *Mae*". *Luso-Brazilian Review*, vol. 42, no. 1, 2005, págs. 61-77.
- Peixoto, Afranio. Introdução. *Obras completas*, ed. por Afrânio Peixoto Castro Alves, Companhia Editora Nacional, 1942, págs. 9-21.
- Pierson, Colin M. "José de Alencar: Realistic Dialogue and Characterization in the Anti-Slavery Thesis Play". *Luso-Brazilian Review*, vol. 18, no. 1, 1981, págs. 161-71.
- Proença, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Civilização Brasileira, 1966.
- Sayers, Raymond. *The Negro in Brazilian Literature*. Hispanic Institute, 1956.
- Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte, 1832-1868*. Editora da UNICAMP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: Ensaio de história social da cultura*. EDUEL, 2010.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.
- Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Viotti Da Costa, Emilia. "Slave Images and Realities". *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies*, ed. por Vera Rubin y Arthur Tuden, New York Academy of Sciences, 1977, págs. 293-310.



*Los habladores*, Teatro el Milagro. Photo by Jacqueline Bixler.