



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUANA BEATRIZ FERREIRA LOPES DO NASCIMENTO

**O DEMÔNIO FAMILIAR, DE JOSÉ DE ALENCAR, NO TEATRO ABOLICIONISTA
DE RECIFE EM 1884**

RECIFE

2023

LUANA BEATRIZ FERREIRA LOPES DO NASCIMENTO

O DEMÔNIO FAMILIAR, DE JOSÉ DE ALENCAR, NO TEATRO ABOLICIONISTA DE
RECIFE EM 1884

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito à obtenção do título de Graduada em História.

Orientadora: Maria Emília Vasconcelos dos Santos

RECIFE

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N244d Nascimento, Luana Beatriz Ferreira Lopes do
O Demônio Familiar, de José de Alencar, no teatro abolicionista de Recife em 1884 / Luana Beatriz Ferreira Lopes do Nascimento. - 2023.
35 f.
- Orientadora: Maria Emilia Vasconcelos dos Santos.
Inclui referências e anexo(s).
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Licenciatura em História, Recife, 2023.
1. Abolicionismo. 2. Teatro. 3. Recife. 4. José de Alencar. I. Santos, Maria Emilia Vasconcelos dos, orient. II. Título

CDD 909



BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Emília Vasconcelos dos Santos

Prof.^a Dr.^a Mariana Albuquerque Dantas

Prof. Dr. Felipe Azevedo e Souza

AGRADECIMENTOS

Em uma obra de Valter Hugo Mãe conheci a seguinte reflexão de Sartre: “O inferno não são os outros, pequena Halla. Eles são o paraíso, porque um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti. Ser-se pessoa implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a tua expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, os indivíduos pensam tão sem razão quanto pensam os peixes.”.

Fazer uma pesquisa em História exige muita humanidade. Para entendermos os sujeitos que entramos em contato e a suas trajetórias é preciso saber que possuíam emoção, eram constantemente moldados pelas experiências que vivam e as pessoas que lhe rodeavam. Estudar o uso político da arte por um movimento social é também reconhecer como o coletivo é veículo de transformação. E para ter essa humanidade precisei das pessoas que me rodeiam.

Este trabalho é uma parte de uma pesquisa iniciada junto a minha graduação, em 2018. Quando se tem 17 anos o mundo ainda é um lugar muito novo, eu ainda estava no processo de me conhecer quando entrei no mundo acadêmico cheia de inseguranças. Eu era uma garota em um espaço predominantemente formado por homens brancos mais velhos. Eu havia adentrado em um espaço em que não esperava me ver representada. Um mês depois, recebo a notícia que havia sido selecionada para uma pesquisa com a professora Maria Emília. O abraço que recebi ao lhe conhecer me fez sentir acolhida pela primeira vez naquele ambiente e assim foi durante todos esses anos. Estudar o teatro abolicionista não foi escolha minha, mas se transformou na minha paixão. Entre idas e vindas foram três anos dedicados a este estudo que só foi possível porque minha orientadora me apresentou o tema e acreditou em mim. Emília é um exemplo de como a humanidade é necessária no meio profissional que escolhemos, exemplo de como a representatividade é importante e como o incentivo ao desenvolvimento científico por mulheres é importante. Sou imensamente grata por ter me apresentado esse tema, me guiado e acreditado no meu potencial. Este foi um dos raros encontros que transformam nossa vida.

Este trabalho é também resultado da colaboração de outras mulheres incríveis. Minhas companheiras de jornada Gabrielle e Julyany, que me deram incentivo, inspiração, apoio emocional, e proporcionaram fofocas e risos nos corredores do CEGOE. Sem elas, eu não teria sobrevivido a graduação. Minhas melhores amigas, Vitória e Letícia, que mesmo não entendendo de História, entendiam de humanidade e sororidade. Minha tia, madrinha, segunda

mãe e fã mais empolgada, que me incentiva a crescer profissionalmente e comemora minhas conquistas mesmo quando eu mesma não as comemoro. E minha mãe, que com seu carinho cuidou de mim e da nossa casa, permitindo que eu dedicasse longas horas aos estudos estando alimentada e em um ambiente apropriado.

Minha formação também recebeu uma importantíssima colaboração do meu parceiro de vida. Sua enorme paciência em ler e reler as diversas versões dos meus textos, assinalar correções e dá sugestões enriqueceu enormemente a minha pesquisa. Também, seu cuidado ajudou a me manter sã nos dias em que era difícil superar a ansiedade. Seu incentivo me fez acreditar na qualidade do meu trabalho nas infinitas vezes que eu duvidei. Obrigada por dividir a vida comigo.

Por último, e mais importante, devo toda a minha relação com a História ao meu pai. Minha rocha, meu maior incentivador em todas as profissões que escolhi, em todas escolhas que eu tomei durante a graduação e o caminho que escolhi trilhar depois dela. Ele foi quem mostrou que a história poderia ter interessante, que era indispensável, que era linda. As noites que passamos no sofá assistindo o *History Channel*, dramas históricos e as dezenas de revistas com curiosidades históricas que trazia da banca de revistas me introduziram a esta ciência. Seu apoio financeiro, incentivo e amor tornaram tudo isso possível.

Este trabalho é um resultado das pessoas que formam a minha humanidade e a elas dedicado.

SUMÁRIO

Resumo	8
Abstract	8
1. Introdução	9
2. Teatro abolicionista no Recife	11
3. Companhia Julieta dos Santos	13
4. Encenações de O Demônio Familiar no Recife em 1884	16
5. José de Alencar	19
6. Representações sociais em O Demônio Familiar	22
7. Considerações finais	23
8. Referências bibliográficas	24
9. Anexos	26

O Demônio Familiar, de José de Alencar, no teatro abolicionista de Recife em 1884

O Demônio Familiar, by José de Alencar, at Recife's abolitionist theater in 1884

Resumo: O Teatro abolicionista foi uma das principais formas de ativismo do abolicionismo brasileiro, sendo ele constituído por eventos de estreita relação com a abolição organizados em teatros (Alonso, 2015; Castilho, 2016). A cidade do Recife, capital da província de Pernambuco, recebeu esses eventos nos palcos do Teatro Santo Antonio, Teatro de Variedades da Cervejaria Nova Hamburgo e no Teatro Santa Isabel. Este último foi palco das encenações da Companhia Julieta dos Santos, que em turnê pelo Império colaborou com associações abolicionistas locais e encenou peças abolicionistas. Na sua estadia em Recife, fez duas encenações de O Demônio Familiar, peça de autoria de José de Alencar, distinto articulador do escravismo no Parlamento e na imprensa. Através de publicações na imprensa, escritos políticos e biográfico de Alencar, pretendemos compreender porque a obra de um antiabolicionista fez parte do repertório de uma companhia teatral notoriamente abolicionista e foi bem recebido numa cidade que possuía um movimento bem organizado.

Palavras-chave: Abolicionismo; Teatro; Recife; José de Alencar.

Abstract: The abolitionist theater was one of the main forms of activism to the Brazilian abolitionism, being made by events closely related with the abolition organized in theaters (Alonso, 2015; Castilho, 2016). The city of Recife, Pernambuco's province capital, staged these events on the Teatro de Santo Antonio, Teatro de Variedades of Nova Hamburgo's brewery and Teatro de Santa Isabel. This last one was stage to the Companhia Julieta dos Santos' staging, that on tour through the empire collaborated with local abolitionist associations and staged abolitionist plays. At their stay in Recife, they did two staging of O Demônio Familiar, play by José de Alencar, distinct enslavement articulator at the Parliament and in the press. Through press publications, Alencar's political and biographical writings, we intend to understand why the work of an antiabolitionist was part of the repertoire of a notorious abolitionist theater company and was well received in a city where the abolitionist movement was well organized.

Keywords: Abolitionism; Recife; José de Alencar.

Introdução

A origem teórica do ideal abolicionista surge nas revoluções burguesas do século XVIII, desde então os brasileiros tinham contato com tais ideais através de viagens e da imprensa. Mas, a conjuntura que permitiu o abolicionismo tornar-se um movimento social organizado, no Brasil, só se deu na segunda metade do século XIX (Costa, 2008; Alonso, 2015). O Brasil adaptou os exemplos estrangeiros à sua realidade, combinando ações na esfera parlamentar e nas ruas. Uma das principais características da mobilização brasileira foi a natureza das reuniões que “[...] eram ao mesmo tempo espetáculos e corpos deliberativos.” (Drescher, 2011, p. 521).

Na década de 1860 foi iniciado um ciclo de emancipações no continente americano, incluindo Cuba e Estados Unidos - polos importantes do escravismo no continente. Dessa forma, o Brasil se isolou junto a nações menores como Zanzibar e Madagascar (1876), Gana (1878), Bulgária (1879) e o Império Otomano (1882), na manutenção da escravidão (Alonso, 2015). O governo e o Imperador eram cada vez mais pressionados a lidar com a questão servil. O Império também passava por uma crise política entre conservadores e liberais iniciada com a indicação do conservador Visconde de Itaboraí à chefia do governo, em 1868 (Alonso, 2015). A partir daí, os liberais radicais passam a utilizar-se do espaço público para criticar o governo e o Imperador. Em suas publicações na imprensa, *meetings* e conferências, alguns dentre esses radicais passaram a reivindicar a emancipação dos escravizados. O associativismo abolicionista cresceu e iniciou sua organização como movimento junto à mobilização liberal.

As novas associações da década de 1860 fizeram propaganda em meios públicos a favor da Lei do Ventre Livre e, através de doações, alforriaram escravizados em cerimônias. Aqui não foi possível contar com a estrutura religiosa que deu base para o avanço da propaganda abolicionista nos Estados Unidos e Inglaterra. O movimento abolicionista brasileiro, utilizou espaços seculares para se organizar e divulgar seu projeto. Já que no Brasil, a Igreja estava vinculada às instituições legais do Estado, como o escravismo.

Abolicionistas como André Rebouças, que circularam pela Europa na década de 1870, tiveram contato com as *conferencias antiesclavistas*, organizadas pela Sociedade Abolicionista Espanhola no Teatro de Variedades de Madri (Alonso, 2012). No ciclo de mobilizações dos liberais radicais, José do Patrocínio participou das conferências desse grupo. Juntos, Patrocínio e Rebouças em 1880, combinaram o sucesso das conferências, como disseminadoras da propaganda política, com concertos, que atraíam um número maior de pessoas e possibilitavam a cobrança de ingressos. O valor arrecadado com os ingressos era usado na compra de cartas de alforria que eram distribuídas durante os eventos. Esse modelo de ativismo se difundiu por todo Império.

No Brasil do século XIX, os teatros se tornaram uma das formas de entretenimento e sociabilidade prediletas da burguesia emergente (Schwarcz e Starling, 2015; Silva, 2013). Aproveitando-se de sua popularidade, abolicionistas utilizaram os palcos para a disseminação do ideal antiescravista. Esse tipo de manifestação foi denominado por Castilho (2012) como teatro abolicionista. Em Recife, o autor identifica as primeiras encenações ainda na década de 1870, tornando-se mais recorrente a partir de 1880, seguindo a tendência nacional de expansão do abolicionismo na esfera pública. Nos eventos teatrais organizados por partidários da abolição eram representadas peças teatrais, músicas, poemas, conferências e feitas cerimônias de manumissão. Auxiliando inclusive o ativismo na esfera parlamentar, servindo como veículo de propaganda da campanha abolicionista nas eleições de 1884 e 1887¹. Esses eventos, foram fundamentais para a popularização do movimento (Alonso, 2015). Celso Castilho (2016), considera essa atividade o melhor exemplo de como a emancipação deixou a arena legislativa para ganhar a vida pública.

Pernambuco se alinhava a este debate junto com outras províncias, promovendo grandes espetáculos organizados por associações abolicionistas e companhias teatrais. Trazemos como exemplo duas encenações feitas pela Companhia Julieta dos Santos da peça *O Demônio Familiar*, de José de Alencar, em 1884 no Teatro Santa Isabel ². A decisão de encenar a peça em dois espetáculos com intervalo de 25 dias, indica uma boa recepção do público. Pretendemos reconhecer o lugar de Alencar nesse meio, a partir do questionamento de como a obra de um escravista pôde fazer parte do repertório de uma companhia abolicionista em uma cidade que contava com uma forte mobilização pro-abolição.

José de Alencar fez parte do grupo de parlamentares que reivindicavam uma abolição gradual, mas que se alongasse o quanto fosse possível. Era um escravista de circunstância (Alonso, 2015), não defendia enfaticamente a escravidão, no entanto, denunciava as terríveis consequências de uma abolição imediata dada as circunstâncias em que se encontrava o país. Para Alencar, além das consequências econômicas, os próprios escravizados não estariam preparados para viver em liberdade. Como Pedro, protagonista de *O Demônio Familiar*, castigado com uma alforria.

Com a análise do enredo de *O Demônio Familiar*, pretendemos compreender o conteúdo propagado na peça considerada antiescravista por seus contemporâneos (Faria, 2022). Para entender como foram realizadas as encenações em Pernambuco, analisamos, sobretudo, as notícias do Diário de Pernambuco e do Jornal do Recife no ano de 1884, disponíveis no site da Biblioteca

¹ Diário de Pernambuco, 25/10/1884, p.3.

Diário de Pernambuco, 27/08/1887, p. 3.

² Jornal do Recife, 02/04/84, p. 3; 16/05/84, p. 2.

Diário de Pernambuco, 22/04/84, p. 4; 16/05/84, p. 5.

Nacional Digital. Por fim, examinamos escritos³ de Alencar que serviram para compreensão de sua visão da peça que segundo o próprio, foi feita com o intuito de ser uma “reprodução exata e natural dos costumes de uma época”⁴.

O Teatro Abolicionista no Recife

No Império, os teatros eram locais de sociabilidade que movimentavam as grandes cidades, como Recife. Por este motivo, esse espaço foi utilizado por abolicionistas como ponto de encontro, de divulgação de seus projetos de abolição e meio de sensibilizar a população urbana para a causa. Sendo a arte utilizada como meio de denúncia da crueldade da escravidão e estímulo à libertação de escravizados em encenações como a de *O Demônio Familiar*.

Assim como o teatro, a imprensa foi um veículo de divulgação de ações e projetos abolicionistas. Em estudos prévios⁵ mapeamos publicações de abolicionistas e escravistas nos dois jornais de maior circulação e influência na província de Pernambuco entre os anos de 1884 e 1888, o *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Recife*. O primeiro, de tradição conservadora e o segundo, liberal. Em suas páginas eram publicados artigos de opinião de abolicionistas e escravistas, notícias, anúncios de eventos no teatro, *meetings*, reuniões, congressos, críticas e receitas do teatro abolicionista. As informações organizadas em tabelas, nos permitiu mensurar a movimentação que esses eventos causavam na cidade, ocupando páginas dos jornais em dias anteriores e até posteriores a sua realização. Observamos que os eventos coligidos nos jornais atraíam grande público, como a conferência de novembro de 1884 feita por Nabuco em campanha eleitoral no Teatro Santa Isabel, que segundo o *Jornal do Recife* atraiu cerca de 2.000 pessoas⁶.

Em meados do século XIX a cidade do Recife vivia um período de prosperidade econômica e aumento populacional, com isso, o então presidente da província, Francisco Rego Barros inicia um projeto de melhoramento da infraestrutura urbana e embelezamento da cidade (Arrais, 2013). Inovações como inauguração em 1867 do primeiro sistema de transportes urbanos sob trilhos, que facilitava a locomoção de quem circulava na cidade. A iluminação a gás, inaugurada em 1859, propiciou o alargamento do horário noturno, permitindo o uso de novos locais de

³ A Comédia brasileira, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* (14/11/1857, p. 1).

ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. CARVALHO, José Murilo de (Org.). Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typographia De G. Leuzinger & Filhos, 1893.

⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 14/11/1857, p. 1.

⁵ *Espectáculos da Liberdade: O movimento abolicionista e o campo teatral na Cidade do Recife entre os anos de 1884 e 1888*, desenvolvida no Programa de Bolsas de Iniciação Acadêmica da FACEPE 2018-2019; *Espectáculos da Liberdade: O movimento abolicionista e o campo teatral na Cidade do Recife entre os anos de 1884 e 1888*, pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq) entre os anos de 2021-2022; e *O teatro abolicionista em Recife: projetos, profissionais e repercussão, 1884-1888*, PIBIC-CNPq de 2022 a 2023.

⁶ *Jornal do Recife*, 4/11/1884, p. 1.

sociabilidade como cafés e teatros (Silva, 2018). Com essas inovações os espetáculos teatrais tornaram-se eventos concorridos. Observamos nos jornais analisados na presente pesquisa, a ampliação do horário de bondes para transportar os regressos do teatro. Estes eventos eram aguardados com expectativa pelo teor cultural dos espetáculos e pela oportunidade de socialização (Silva, 2011). Para os abolicionistas era também um espaço de divulgação de seus projetos de abolição, contato com as artes que denunciavam os males da escravidão e meio de constituir fundos para a libertação dos cativos da província.

Como forma de demonstrar sua riqueza e relevância política como centro econômico da região norte, foi construído na capital pernambucana o Teatro de Santa Isabel, um imponente teatro público (Arrais, 2013). O Teatro Santa Isabel foi inaugurado em 1850, projetado pelo francês Louis-Lèger Vauthier e construído com profissionais e materiais vindos da Europa. Este teatro tornou-se o maior e mais prestigiado palco da cidade (Arrais, 2013). Provavelmente por este motivo que foi o favorito dos abolicionistas, recebendo atividades do teatro abolicionista em 41 ocasiões entre os anos de 1884 e 1888.

Outros palcos também abrigaram o abolicionismo. O Teatro de Variedades da Cervejaria Nova Hamburgo, encenou 23 destes desde o ano que foi inaugurado, 1885 até 1887. Apesar de ser considerado, segundo Silva (2011) um estabelecimento de “má fama”, foi espaço de uma cerimônia que concedeu 127 cartas de liberdades⁷. Este teatro foi cedido aos abolicionistas a partir de 1886, quando o governo da província impediu uso do teatro público Santa Isabel⁸ em um período de repressão ao ativismo abolicionista posto em voga pelo Gabinete Cotegipe. Já sobre o outro palco que hospedou o teatro abolicionista, o Teatro Santo Antonio, temos poucas informações. Apenas o anúncio de um baile carnavalesco em que a entrada do teatro estava indicada pela Rua da Florentina⁹, bairro de São José, o mais pobre da região central do Recife. Este teatro recebeu 14 destas manifestações.

Entre os anos de 1884 e 1888, foram realizados 78 eventos abolicionistas nos teatros do Recife (tabela 1). Dentre eles identificamos: concertos, onde eram apresentadas músicas; conferências, constituídas por discursos políticos; conferências-concerto, que combinavam discurso político com uma parte artística (Alonso, 2015); espetáculos teatrais, onde eram representadas peças e poesias; e festas, que combinavam diversas atividades. Todos esses eventos poderiam estar ligados ao abolicionismo por seu conteúdo, pela distribuição de cartas de alforria e na finalidade de angariar recursos para associações abolicionistas. Identificamos também, uma

⁷ Diário de Pernambuco, 18/12/1885, p. 3.

⁸ Diário de Pernambuco, 24/03/1886, p. 4; 08/04/1886, p. 3.

⁹ Diário de Pernambuco, 02/03/1889, p. 4.

reunião eleitoral abolicionista¹⁰ e uma sessão fúnebre em memória do senador José Bonifácio de Andrada e Silva¹¹.

Tabela 1 – Número de eventos por ano (1884-1888)

	1884	1885	1886	1887	1888
Concerto	1			1	
Conferência	4	5	2	2	1
Conferência-concerto	7	3		20	1
Espectáculo teatral	14	5		4	4
Festa	1				1
Reunião	1				
Sessão fúnebre			1		

Apenas em 1884, houve 28 destes eventos. Neste ano, o movimento abolicionista brasileiro acumulou vitórias com o apoio do chefe do governo na reinserção da abolição na pauta do Parlamento com o projeto emancipação dos sexagenários, a abolição da escravidão no Ceará e Amazonas. Essas vitórias movimentaram a opinião pública em torno na abolição de forma positiva, com grande impacto em Recife que teve seu número de associações abolicionistas quadruplicado em relação ao ano de 1881 (Castilho, 2016). Em abril de 1884, a Companhia Julieta dos Santos chega à cidade com um repertório que incluía poesias e peças teatrais em favor da libertação dos escravizados, dentre elas O Demônio Familiar¹². A companhia tinha vínculos com o movimento abolicionista pois, seu fundador e membros eram favoráveis ao fim da escravidão. Suas performances teatrais junto a associações abolicionistas serviram para arrecadar fundos para compra de alforrias e para sensibilizar o público assistente sobre os malefícios e atrasos das sociedades escravistas.

A Companhia Julieta dos Santos

A atriz mirim que inspirou o nome da companhia teatral que encenou a peça O Demônio Familiar no Recife, Julieta dos Santos (imagem 1), nasceu em 1873 no Rio Grande do Sul. Filha de Irineu dos Santos e neta de Francisca Leal, ambos artistas cênicos. Desde sua estreia na companhia de Veira Vilas, em Niterói (Faria, 2022), o talento de Julieta foi reconhecido na imprensa local e internacional. Na edição de 21 de maio de 1883, o Diário Ilustrado de Lisboa¹³, a descreveu como

¹⁰ Diário de Pernambuco, 19/11/1884, p. 4.

¹¹ Diário de Pernambuco, 23/11/1886, p. 3.

¹² Jornal do Recife, 22/04/84, p. 3; 16/05/84 p. 2.

Diário de Pernambuco, 22/04/84, p. 4; 16/05/84, p. 5.

¹³ Diário Ilustrado, 21/05/1883, p. 1.

uma “artista privilegiada e superior, talento de elite e phenomenal, impõe-se, interessa electrisa e arrebatada”.

Imagem 1 – Julieta dos Santos



Fonte: Diário Ilustrado, 21 de maio de 1883, p. 1. Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/viewer/121182/?return=1&prev_next=0#page=1&viewer=picture&co=info&n=0&q=>. Acesso em: 18 de junho de 2023.

A Companhia Julieta dos Santos foi criada em 1882 pelo ator carioca e militante abolicionista, Moreira Vasconcelos que, ainda no mesmo ano, inicia sua série de viagens pelo Brasil. Em seu primeiro ano a agremiação percorreu o Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde Moreira de Vasconcelos encomenda uma peça teatral ao dramaturgo Arthur Rocha intitulada *A Filha da Escrava*. A referida peça foi escrita em três atos, seu enredo conta a história da menina Ersília, criada por seus avós como órfã. Mas, na verdade, vivia com a sua mãe escravizada pela família que mantinha sua origem em segredo como forma de preservar a posição social ocupada pela menina de pele clara. O autor da peça era negro e fazia parte do teatro porto-alegrense, ele denunciava o preconceito racial em suas obras e nas crônicas que publicava no *Album de Domingo* sob o pseudônimo de K. Zeca (Silveira; Rosa, 2020). A peça foi um dos maiores sucessos da companhia, presente no repertório da turnê rumo ao norte do Império iniciada em junho de 1883 (Faria, 2022).

De volta a Santa Catarina, o repertório de peças da companhia ganha uma adição, *O Demônio Familiar*. Com Julieta no papel do protagonista, o escravizado Pedro que arma contra os seus senhores para que estes tivessem casamentos arranjados por dinheiro e não por amor. Podendo assim tornar-se cocheiro. Para Faria (2022), a escolha da peça foi feita por ser uma obra

interpretada como antiescravista. E, também, como forma de estimular a concorrência com a atriz mirim italiana Gemma Cuniberti, que fazia sucesso na Corte. As encenações da comédia drama feitas em Recife foram anunciadas como confronto do talento de Julieta, no papel de Pedro, contra Eugenia Camara, Gemma Cuniberti, Vasques e Martins, os quais já haviam representado o protagonista (Imagem 2)¹⁴.

Depois, a companhia segue para São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, onde recebe de Joaquim Nunes o drama em três atos, *A Corja Opulenta* (Faria, 2022). A peça conta a história de Alice, personagem de Julieta dos Santos, ingênua que é vendida ilegalmente por seu pai e separada de sua mãe, Henriqueta. No fim, mãe e filha tem a alforria comprada pelo abolicionista Jorge. Nunes denuncia a falta de escrúpulos dos senhores de escravos, que eram capazes de tudo por dinheiro. Até escravizar e vender os próprios filhos.

A companhia fez sua primeira apresentação nos palcos recifenses em 20 de abril de 1884, pretendendo ter curta estadia, segundo anúncios publicados no *Jornal do Recife e Diário de Pernambuco*¹⁵. Este espetáculo, apesar da pouca audiência, foi bem recebido pelo crítico deste último periódico que elogiou o talento da protagonista de *A Filha da Escrava*¹⁶. A companhia permaneceu na cidade até 1º de junho, representando peças teatrais, operetas, poesias e comédias curtas, sendo elas: *Amor por Anexins*, *As almas do Outro Mundo*, *A primeira Dor*, *Anjo da Vingança*, *Diabruras de Julieta*, *Perichole*, *Georgetta a cega*, *A Allemanha*, *Uma Viagem a Volta do Mundo a Pé*, *Minha Sogra*, *Arthur*, *Vingança de Belú*, *A Tragédia no Eito*, *Os Sustos*, *O Piriquito*, *A Corja Opulenta*, *Amores de Cupido*, *D. Juanita*, *A Espadellada*, *Como Se Faz um Deputado*, *Tango de Pretos e Pretas*, e *Espinhas e Louros*.

Durante estas semanas na capital pernambucana, a companhia participou da movimentação abolicionista local. O primeiro acontecimento foi a presença do Jangadeiro Francisco José do Nascimento, herói abolicionista cearense de passagem pelo Recife, no espetáculo de 27 de abril¹⁷. No entanto, o evento teve de ser cancelado devido à chuva¹⁸. No domingo seguinte, 4 de maio, os atores da companhia fizeram parte da primeira *matinée* do Club Ceará Livre no Teatro Santa Isabel, encenando *Diabruras de Julieta* e recitando os poemas *Tragédia no Eito* e

¹⁴ *Jornal do Recife*, 22/04/1884, p. 3.

Diário de Pernambuco, 22/04/1884, p. 4; 19/05/1884, p. 5.

¹⁵ *Jornal do Recife*, 19/04/1884, p. 2.

Diário de Pernambuco, 19/04/1884, p. 5.

¹⁶ *Diário de Pernambuco*, 22/04/1884, p. 2.

¹⁷ *Diário de Pernambuco*, 27/04/1884, p. 2.

Jornal do Recife, 27/04/1884, p. 1

¹⁸ *Diário de Pernambuco*, 29/04/1884, p. 2.

Homenagem ao Ceará¹⁹. Posteriormente, o mesmo club fez uma edição de seu jornal em homenagem à Julieta e a presenteou com uma medalha de ouro²⁰. A mesma fez parte de um espetáculo que arrecadou fundos para libertar um escravizado que salvou vítimas de afogamento, a atriz recitou mais uma vez Homenagem ao Ceará e João Rocha a cena cômica Aguentem-se no Balanço²¹. Também na *matinée* organizada em 25 de maio pela associação abolicionista Maranhense 28 de Julho com o intuito de angariar fundos para libertação de cativos, participaram Moreira Vasconcelos e João Rocha²². Já no espetáculo em seu benefício, o ator Francisco Castro doou a quinta parte do arrecadado à associação abolicionista feminina Ave Libertas²³. A colaboração dos membros da Companhia Julieta dos Santos com o abolicionismo local demonstra seu compromisso com a causa.

Depois de seu último espetáculo em 1º de junho, encenando *A Corja Opulenta* no Teatro Santa Isabel, a Companhia Julieta dos Santos partiu em direção a outra província do norte. No Ceará foi também bem recebida no mês que passou na província já liberta da escravidão. Ao contrário do Maranhão e Pará, onde não havia uma mobilização pública tão favorável à abolição (Faria, 2022). No final de novembro de 1884 a companhia se desfez, Julieta seguiu carreira com seu pai e avó. Ainda segundo levantamento de João Roberto Faria (2022), é possível que a jovem atriz tenha abandonado a carreira em 1887 quando fixou residência no interior de São Paulo, casando-se em 1889.

Encenações de O Demônio Familiar no Recife em 1884

No início de sua temporada em Recife, a companhia anunciou que “Para maior commodidade do respeitável publico, não se repetirá peça alguma, attentos ao vasto repertorio com reputados escriptores do paiz teem honrado a prodigiosa actrizinha JULIETA DOS SANTOS.” (Jornal do Recife, 19 de abril de 1884, p. 3). Apesar desta declaração, *A Filha da Escrava*, *A Corja Opulenta* e *O Demônio Familiar* tiveram duas representações. O que nos leva a inferir que os dramas antiescravistas fizeram sucesso entre o público pernambucano.

Os anúncios do teatro abolicionista poderiam estar presentes em diversas seções do Diário de Pernambuco e Jornal do Recife, e por vezes um mesmo evento aparecia em mais de uma seção numa mesma edição. Geralmente eventos menores, ganhavam menor destaque. Já eventos

¹⁹ Diário de Pernambuco, 01/05/1884, p. 5; 24/05/1884, p. 5.

Jornal do Recife, 01/05/1884, p. 3;

²⁰ Diário de Pernambuco, 27/05/1884, p. 2.

Jornal do Recife, 30/05/1884, p. 2.

²¹ Jornal do Recife, 08/05/1884, p. 3.

²² Diário de Pernambuco, 24/05/1884, p. 5.

²³ Jornal do Recife, 21/05/1884, p. 3.

de maior relevância, ocupavam um espaço mais extenso, com letras maiores e grafia especial. Podemos observar essa tendência nos anúncios das encenações de O Demônio Familiar²⁴ (imagem 2), que estampavam um espaço maior da parte de anúncios e sua grafia possuía letras especiais, provavelmente a fim de atrair um maior público e comunicar uma imagem de grandeza. Outro meio de transmitir grandiosidade pode ser observado na escolha do Teatro Santa Isabel, maior e mais luxuoso palco da cidade. Além disso, a disponibilidade de todas as linhas de bondes para o espetáculo do dia 17 de maio²⁵ é outro indicativo da vultuosidade prevista para esse evento.

Imagem 2 – Anúncio da encenação de O Demônio Familiar no Teatro Santa Isabel em 22 de abril de 1884



Fonte: Jornal do Recife, 22 de abril de 1884, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=705110&pagfis=21363>>. Acesso em: 02 de agosto de 2023.

A Companhia Julieta dos Santos fez a sua primeira encenação de O Demônio Familiar na capital pernambucana em 22 de abril de 1884 (Imagem 2). Oferecendo uma segunda encenação em

²⁴ Jornal do Recife, 16/05/1884, p. 3; 22/04/1884, p. 3

²⁵ Jornal do Recife, 16/05/1884, p. 3.

17 de maio, em benefício da atriz Adelina Castro que a dedicou à classe caixeiral e ao corpo acadêmico. Pequenos comerciantes e estudantes da Faculdade de Direito do Recife estiveram na linha de frente do combate à escravidão em Pernambuco, formando importantes associações como o Club Abolicionista e a Sociedade Nova Emancipadora (Castilho, 2016). O oferecimento da encenação desta peça para esses dois grupos é um indicativo de uma boa recepção do drama entre os abolicionistas da província. Outro indício da boa recepção está no intervalo de apenas 25 dias entre a primeira encenação e sua repetição em um evento com expectativa de audiência ainda maior, indicada pela circulação de bondes de todas as linhas e por restar poucos ingressos um dia antes da apresentação²⁶.

Segundo anunciado no Jornal do Recife²⁷ (imagem 2) a distribuição dos personagens desta peça pela Companhia Julieta dos Santos se deu da seguinte forma: Pedro, por Julieta dos Santos; Eduardo, por Moreira Vasconcelos; Azevêdo, por Francisco Castro; Alfredo, por Irineu dos Santos; Vasconcellos, por João Rocha; Jorge, por Luiz dos Santos; Carlotinha, por Jesuína Leal; Henriqueta, por Adelina Castro; e D. Maria, por Francisca Leal.

Não conseguimos informações sobre a caracterização de Julieta para o papel de Pedro. Por ser a atriz uma menina branca (imagem 1), é possível que tenha feito *blackface* para representar o personagem negro com estereótipo infantil e fala “engraçada”²⁸. Martha Abreu (2015), afirma não ter sido incomum este tipo de prática no teatro brasileiro, que negou espaço a atores negros e limitou-o para os mestiços. A autora ainda aponta o vínculo dos *blackfaces* com críticas à escravidão no Brasil e nos Estados Unidos. Nos parece este ser o caso da representação de Pedro por Julieta dos Santos. Souza (2021) também reconhece o uso deste tipo de representação na encenação da peça em 1860 no Teatro D. Maria II, em Portugal, pela atriz Emília Adelaide. Quem também interpretou Pedro, segundo os anúncios do Jornal do Recife e Diário de Pernambuco, foi o ator negro, Vasques. Este registro nos sugere que ele foi o único negro a representar o papel do escravizado. O artista foi assíduo no teatro abolicionista carioca e também na imprensa, sendo um reconhecido ativista na Corte (Faria, 2022).

²⁶ Jornal do Recife, 16/05/1884, p. 3.

²⁷ Jornal do Recife, 22/04/1884, p. 3.

²⁸ Falas incorretas, segundo a norma culta, que demonstravam a suposta estupidez e inferioridade da raça negra. Pensamento expresso por Alencar nas Novas Cartas de Erasmo (1867-1868), e utilizado para justificar a manutenção da própria escravidão. O autor chegou a explicar a escolha da fala de Pedro dizendo ser inspirada por um escravizado que lhe acompanhou na juventude (Faria, 2022).

José de Alencar

Outra personalidade importante nos teatros da Corte foi o autor de *O Demônio Familiar*, José de Alencar. Nascido no Ceará em 1829, filho de José Martiniano de Alencar, senador pela mesma província e figura de destaque no cenário político da Regência (Carvalho, 2009). Sua posição entre a elite política do Império permitiu que o Alencar filho tivesse uma boa educação. Por ser alfabetizado, ocupou a posição de ledor da casa, lia jornais, cartas e uma dúzia de romances para a mãe e as visitas (Alencar, 1893).

De ledor passou a ser estudante de Direito em São Paulo, onde teve contato com uma diversidade maior de obras literárias importadas da Europa, as quais serviram-lhe de inspiração mais tarde em sua vida de literato. Graduado em 1849, o agora Dr. Alencar atuou como advogado no escritório de Caetano Alberto. Em 1854, passa a trabalhar na redação do *Correio Mercantil* onde aproximou-se da vida teatral da corte, a qual criticava nos folhetins que publicava aos domingos com um balanço da semana (Faria, 2009). Já em 1856, torna-se redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, onde no mesmo ano publica seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, distribuído como presente de Natal aos assinantes do *Diário*. No ano seguinte, sua carreira de literato floresce. Publica em 1857 *O Guarani* e *A Viuvinha*.

Ainda no mesmo ano, estreou sua faceta de dramaturgo com a encenação de *Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, em outubro no Ginásio Dramático. E em 5 de novembro *O Demônio Familiar*, primeira peça protagonizada por um personagem escravo encenada nos palcos brasileiros (Faria, 2022). Antes mesmo de sua estreia a obra recebeu elogios do presidente do Conservatório Dramático, que também indicou Alencar como um autor nacional distinto ao governo imperial, o que atraiu a família imperial ao teatro no dia da estreia (Silva, 1996).

Críticas ao trabalho de Alencar como dramaturgo vinham agitando a imprensa da Corte desde a primeira peça encenada, com *O Demônio Familiar* uma nova polêmica surge travada nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, *A Marmota* e *Correio Mercantil*. Para Souza Ferreira, do *Diário do Rio de Janeiro*, a peça incentivava o sentimento antiescravista ao dar o exemplo dos males causados pela escravidão doméstica, que deveria ser abolida através da iniciativa dos senhores, como a que apresenta no final de *O Demônio Familiar* (Faria, 2022). Por outro lado, Paula Brito que era filho e neto de libertos, senhor de escravos e crítico do jornal *A Marmota* (Godoi, 2014), defendeu que o desfecho de *O Demônio Familiar* não ensinava nenhuma lição ao punir Pedro com a liberdade. Para ele, a alforria só deveria ser concedida a bons escravos, o que não era o caso do protagonista.

Diante de tal repercussão, Alencar publicou um artigo no Diário do Rio de Janeiro explicando as motivações que o levaram a escrever a peça²⁹. Sua intenção era de criar uma alta comédia que reproduzisse de forma exata e natural os costumes brasileiros, modelo que não encontrou espaço no teatro nacional, apenas no francês de Alexandre Dumas Filho. A comédia realista francesa retratava os costumes da sociedade burguesa e temas de seu interesse, ao mesmo tempo divertindo e moralizando os espectadores através das ações dos personagens (Faria, 2009); como Eduardo, um dos personagens da peça, que ao libertar Pedro acaba com a ameaça do jogo de dissimulação do escravizado em seu lar. Ao escrever comédias neste modelo, o autor tinha o intuito de dar início a um teatro nacional, com histórias brasileiras e não mais dependente de obras estrangeiras. Para isso, a imprensa tinha papel fundamental ao divulgar e discutir suas peças, segundo ele: “[...] se não fossem as suas palavras e dos nossos colegas talvez a representação do *Demonio Familiar*, passasse despercebida; quis mostrar-lhe que para criar-se a comedia brasileira é preciso o concurso de todos.” (Diário do Rio de Janeiro, 14/11/1857, p. 1.).

Ainda em dezembro de 1857, Alencar leva ao teatro *O Crédito*, que foi um fracasso de público. Em maio do ano seguinte *As Assas de Um Anjo* foi retirada do teatro pela polícia após três representações por ser considerada imoral ao representar uma prostituta no palco, apesar de ter sido aprovada pelo Conservatório Dramático (Faria, 2009). Descontente com a dramaturgia, volta a advogar (Afonso, 2013).

No entanto, corria nas veias do autor o gosto pela política. Ainda em 1856 candidatou-se a deputado geral pelo Partido Liberal no Ceará, não obtendo êxito (Carvalho, 2009). Após uma reforma no Ministério de Estado dos Negócios da Justiça em 1858, Alencar ganha um cargo na secretaria, sua porta de entrada na política nacional (Afonso, 2013). No ano seguinte, torna-se o conselheiro Alencar, consultor do Ministério da Justiça. Apadrinhado por Eusébio de Queiroz, se elege deputado geral do Ceará pelo Partido Conservador em 1861. Não consegue ter sucesso nas eleições seguintes, de 1864 e 1867, voltando ao posto de deputado apenas em 1869 (Carvalho, 2009).

Enquanto era conselheiro, Alencar volta ao teatro com o drama *Mãe*. A história de uma mulher que é escravizada por seu filho sem que esse saiba. Ao contrário das duas obras anteriores, esta foi um sucesso de crítica e público tendo diversas representações na Corte no ano de sua estreia (Faria, 2009). Mas, apesar de mais uma vez denunciar as anomalias causadas pela escravidão em suas peças, Alencar não era um abolicionista.

²⁹ Diário do Rio de Janeiro, 14/11/1857, p. 1.

De 17 de novembro de 1865 a 15 de março de 1868, período em que se encontrava fora do Congresso, o escritor publica três séries de cartas abertas: Ao Imperador, Cartas de Erasmo; Ao Povo, Cartas Políticas de Erasmo; e Ao Imperador, Novas Cartas Políticas de Erasmo. As cartas, publicadas as terças-feiras pela Tipografia de Pinheiro e Companhia, discutiram as principais questões políticas do momento: a crise político-partidária, o Poder Moderador, a Guerra do Paraguai e a escravidão. O pseudônimo faz referência a Erasmo de Roterdã, grande humanista do século XVI e autor de *A Educação de um Príncipe Cristão* (Carvalho, 2009).

A última série de cartas é iniciada em 1867, depois da divulgação da resposta do governo à Junta Francesa de Emancipação afirmando que a abolição no Brasil era questão de forma e oportunidade, se comprometendo a dar-lhe prioridade com o fim da guerra (Carvalho, 1999). Então, na Fala do Trono de 1867, o Imperador pede ao Congresso atenção ao elemento servil. Como resposta, Alencar escreve três cartas na série Novas Cartas Políticas de Erasmo tratando da natureza da escravidão no Brasil, oportunidade e a forma de conquistar o seu fim. Segundo sua visão a escravidão fazia parte do processo natural de civilização, repetido em Roma e nos grandes impérios europeus que então pressionavam por sua abolição. No entanto, a sociedade brasileira não se encontrava em um estágio em que pudesse prosperar sem a escravidão. Assim como em outras sociedades, ela não surgiu através da lei e não deveria ser abolida através dela, apenas pela iniciativa individual – que deveria ser incentivada. Do contrário a ordem social estaria ameaçada. Por isso, Erasmo era contrário à libertação do ventre escravizado e incentivava a imigração europeia para que gradativamente houvesse no Império a substituição pelo trabalho livre. Em suma, para o autor a abolição feita pelo Estado, sobretudo a gradual, traria para os negros “ainda não educados” a miséria pelo abandono do trabalho e extermínio pela luta contra os brancos. Aos brancos, a “casta dominante”, ruína pela falta de trabalhadores e a ameaça da insurreição negra. Cabendo ao Estado, o aniquilamento da sua principal indústria, a agricultura, levando a uma crise econômica.

José de Alencar empregou seu talento de escritor na mais bem elaborada defesa da escravidão feita no Império, justificando-a através da Filosofia e da História. Por isso, ele foi segundo José Murilo de Carvalho (1999), quem mais se aproximou dos intelectuais escravistas do sul dos Estados Unidos. Para Angela Alonso (2015), foi Alencar quem deu a forma mais bem acabada da retórica de defesa do modo de vida escravista brasileiro, o escravismo de circunstância. Expressão maior do escravismo político, que não defendia abertamente a escravidão como instituição, mas combatia a abolição argumentando no Parlamento, em panfletos, associações e congressos, que o fim imediato da escravidão no Brasil traria prejuízos. Estes expressos nos escritos de Alencar, que em 1868 foi escolhido como ministro da justiça no gabinete conservador, e escravista, de Itaboraí.

Até o fim de sua vida o jornalista, dramaturgo, escritor e político movimentou a imprensa da Corte com polêmicas. Uma das mais famosas foi a travada com Joaquim Nabuco entre outubro e novembro de 1875, iniciada com o fracasso de audiência da peça teatral de Alencar, *O Jesuíta*. Para Nabuco, a literatura feita pelo autor estava ultrapassada numa época regida pelo cientificismo. No embate que se segue ambos trocam farpas e Nabuco critica obras do autor, como *O Demônio Familiar*, que trata de um assunto caro para ambos, a escravidão. Para o abolicionista, este não era um assunto a ser tratado com comicidade, além disso, a linguagem de Pedro seria falsa e bárbara. O autor, por sua vez, defendeu-se afirmando que Pedro foi inspirado no modo de falar de um escravizado que o acompanhava nos anos que viveu em São Paulo. Além disso, o autor se autointitula primeiro defensor da emancipação nos palcos brasileiros em um momento em que a questão servil ainda não era amplamente discutida (Faria, 2022).

Representações sociais em *O Demônio Familiar*

A comédia drama em quatro atos publicado em 1858, conta a história dos conflitos amorosos causados pelo escravizado Pedro, a fim de conseguir que o senhor Eduardo e a irmã, Carlotinha, se casassem com pessoas ricas. Com isso, Pedro poderia usufruir da ascensão social dos senhores tornando-se cocheiro – função mais prestigiada que a de escravo doméstico, pois assim andaria a cavalo e usaria casaca. Para atingir seu objetivo, o moleque de 14 anos envolve a família e pretendentes em uma teia de mentiras, colocando-os uns contra os outros. No fim das contas, seu jogo de dissimulação é descoberto por Eduardo que lhe pune com a liberdade.

Envolvidos na teia de mentiras de Pedro estavam: Carlotinha, irmã de 17 anos de Eduardo e pretendente de Alfredo, negociante de 25 anos; Henriqueta, moça de 18 anos, noiva de Azevedo, de 30 anos; Vasconcellos, militar reformado pai de Henriqueta; Jorge, de 13 anos, filho de D. Maria e irmão de Carlotinha e Eduardo.

O coadjuvante, Eduardo, era um médico de 29 anos e patriarca da família. É ele o *raisonneur* da peça, personagem encarregado de transmitir a lição moralizadora da obra, pode ser entendido também como porta-voz do autor (Pavis, 2008). Era um “bom senhor” que tratava Pedro “mais como um amigo do que como um escravo” (Alencar, 1858, p. 56), lhe permitia andar nas ruas, ir à procissão aos domingos e não impunha castigos físicos às faltas do escravizado.

O coadjuvante representa o ideal de sociedade paternalista. Segundo Chalhoub (2003), o paternalismo é uma autodescrição da ideologia senhorial, na qual as vontades dos subordinados dependem da do senhor. Mas, essa condição não significa que os subordinados eram sujeitos passivos. Podemos observar isso nas ações de Pedro, que ao receber ordens para entregar as cartas de um amante para outro as troca, enviando-as ao pretendente escolhido por ele; e também ao

roubar charutos do senhor. Chalhoub (2003) observa a simbologia do charuto em obra de Machado de Assis, sugerindo que este poderia ser um símbolo de aproximação da condição de liberto. Outra tentativa de aproximação de tal condição está na pretensão em ocupar uma função socialmente mais prestigiada do que a que exercia na casa da família, agindo assim de forma contrária a vontade do seu senhor.

A construção de Eduardo reproduz a burguesia emergente no Império formada por profissionais liberais e funcionários públicos desligados da elite agrária e inspirados pela modernidade europeia, assim como Alencar. Os espectadores do teatro abolicionista recifense também faziam parte deste grupo, eram jornalistas, escritores, artistas, membros do exército, empregados do comércio, tipógrafos, jornaleiros e estudantes da Faculdade de Direito do Recife. É possível que esta parte da audiência se visse representada pelo libertador Eduardo.

Considerações finais

No fim da peça, Eduardo, o “bom senhor”, dá a liberdade a Pedro como forma de punição e estímulo para que ele aprendesse a moral da sociedade burguesa, reconhecendo sua falha em educá-lo.

EDUARDO. [...] Eu o corrijo, fazendo do authomato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A Pedro, dando-lhe um papel.) Toma; é a tua carta de liberdade; ella será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recahirão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas acções. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto; apreciarás os nobres sentimentos que hoje não comprehendes; porque não terás um senhor que vele sobre ti, que te aconselhe e te dirija; porque não terás uma família que te alimente, e te estime! (Pedro beija-lhe a mão.) (Alencar, 1858, pp. 156-157).

Vemos nesta passagem a síntese das ideias de Alencar sobre a escravidão extensamente desenvolvidas nas Novas Cartas Políticas de Erasmo. A liberdade deveria ser concedida por iniciativa individual, que se multiplicaria progressivamente acompanhando o progresso da sociedade. Progresso este conquistado através da economia e educação moral. O próprio autor toma as rédeas desta última ao escrever uma obra realista com intuito de servir de denúncia dos perigos da escravidão doméstica e exemplo de como combatê-la.

Dentre um público abolicionista, a alforria era um momento de grande emoção e a própria finalidade de parte dos eventos do teatro abolicionista. Neste período, as associações abolicionistas do Recife haviam iniciado um projeto de libertação da cidade rua por rua. Em vista disso, a representação de obras que criticavam a escravidão estimulava o crescimento da consciência da sociedade pernambucana contra este mal. Através da sensibilização dessas pessoas, as fileiras abolicionistas poderiam aumentar e, também, a concessão de libertações pelo do exemplo, como

em *O Demônio Familiar*. Este era um esforço coletivo, empregado por associações e artistas, como os que compunham a Companhia Julieta dos Santos que optou por fazer da sua arte um meio de propaganda política chegando a colaborar com associações abolicionistas.

Portanto, ainda que o autor fosse um reconhecido articulador contrário as leis de emancipação na Câmara, a interpretação da sua arte excede suas ações políticas. Para os espectadores do teatro abolicionista em Recife, a combinação do cômico nos trejeitos de Pedro e representação de uma libertação pode ter ressoado como entretenimento e incentivo para a libertações de outros cativos como o protagonista. Combinação que tornou esta uma obra que sobreviveu ao tempo. Estreando na Corte em uma época em que abolir a escravidão sequer era uma questão política, chegando às províncias do norte através de uma companhia teatral abolicionista no mesmo ano em que o Ceará e Amazonas conquistaram a abolição em seus respectivos territórios.

Referências bibliográficas:

- ABREU, Martha. **O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição**. Revista Brasileira de História, v. 35, nº 69, p.177-204, 2015.
- AFONSO, Rogério Natal. **A dimensão política do pensamento de José de Alencar (1865-1868): Liberalismo e escravidão nas cartas de Erasmo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2013.
- ALENCAR, José de. **Cartas de Erasmo**. CARVALHO, José Murilo de (Org.). Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- ALENCAR, José de. **O Demônio Familiar**. Typographia de Soares & Irmão, Rio de Janeiro, 1858.
- ALONSO, Angela. **Flores, Votos e Balas: O movimento abolicionista brasileiro (1868-88)**. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- ALONSO, Angela. **A teatralização da política: A propaganda abolicionista**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 24, n. 2., 2012.
- ARRAIS, Izabel C. P. de A. **Arquitetura do Espetáculo: um teatro para a província**. Cartema, n. 2, jun. 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e Bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CASTILHO, Celso Thomas. **Slave Emancipation and Transformations in Brazilian Political Citizenship**. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2016.
- COSTA, Emília Viotti da. **A Abolição**. Ed. 8, rev. e ampl. Editora UNESP. São Paulo, 2008.
- CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DRESCHER, Seymour. **Abolição: uma história da escravidão e do antiescravismo**. Editora UNESP, São Paulo, 2011.

- FARIA, João Roberto. **Alencar Dramaturgo**: uma apresentação. Revista de Letras, n. 29, jan./jul. 2009.
- FARIA, João Roberto. **Teatro e Escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no Império**: Francisco de Paula Brito (1809-1861). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SILVA, Ricardo Tadeu Caires. **Teatro e abolição na Bahia oitocentista (1870-1888)**. In: 6º encontro de escravidão e liberdade no Brasil Meridional. UFSC, Santa Catarina, 2013.
- SILVA, Sandro Vasconcelos da. **O costume da praça vai à casa**: As transformações urbanas e suas influências sobre os costumes da classe burguesa do Recife oitocentista (1830-1880). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras e Ciências Humanas, Recife, 2011.
- SILVA, Wellington Barbosa da. **“A Locomotiva do Progresso”**: cotidiano e “melhoramentos materiais” no Recife oitocentista (1830-1889). In: SILVA, Wellington Barbosa da (org.). Recife no Século XIX: outras histórias (1830-1890). 1 ed. São Paulo: Paco, 2018.
- SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo; ROSA, Marcus Vinicius. **O voo de Ícaro**: Arthur Rocha e o mundo letrado na Porto Alegre do final do século XIX. In: CHALHOUD, Sidney; PINTO, Ana Flávia Magalhães. Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX. 2ª ed., Fino Traço, Belo Horizonte, 2020.
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **O demônio familiar, de José de Alencar, no Teatro D. Maria II (Lisboa, 1860)**. Revista Topoi, Rio de Janeiro, v. 22, n. 46, p. 116-137, jan./abr. 2021.

ANEXOS

Anexo 1 – Normas para submissão de trabalhos na revista Temporalidades



INSTRUÇÕES PARA COLABORADORES

Somente serão aceitos trabalhos oriundos de pesquisa original que devem seguir rigorosamente as normas de publicação.

No caso de divergências com as normas aqui explicitadas, o trabalho será recusado e arquivado. O(A) autor(a) poderá submeter uma nova versão, devidamente corrigida, de acordo com o prazo estipulado pelos editores.

A *Temporalidades* publica:

- Artigos em fluxo contínuo (livres);
- Artigos em dossiês temáticos;
- Resenhas;
- Transcrições documentais comentadas;
- Traduções.

Todos os trabalhos são avaliados pelo sistema double-blind peer review.

A *Temporalidades* adota a licença internacional *Creative Commons* 4.0 (CC BY). **Não cobramos taxa para submissão ou publicação dos trabalhos.** A *Temporalidades* tem política de acesso aberto para fins não comerciais e os direitos autorais são dos autores, com direitos de primeira publicação para a Revista.

1. SUBMISSÕES:

- A *Temporalidades* opera no Open Journal Systems (OJS-SEER). Toda colaboração deverá ser enviada pela plataforma de submissão. **Em hipótese alguma serão aceitos trabalhos submetidos via e-mail.** Formatos aceitos: Microsoft Word (doc e docx), Open Office ou RTF;

- Todos os colaboradores deverão realizar sua inscrição como **autor** e submeter o seu trabalho por meio do link **“Cadastro”** disponível no site:
<https://seer.ufmg.br/index.php/temporalidades/index>.

Ao submeter o seu trabalho, o(a) autor(a) deverá:

- Aceitar os termos da Declaração de Direito Autoral;
- Escolher a seção a qual seu trabalho se destina (Artigo Livre, Dossiê, Resenha, etc.);
 - **Remover a identificação pessoal no arquivo a ser enviado** de modo que a avaliação cega se estabeleça.

1.1 Autoria:

- A titulação mínima para autores de colaborações é graduando;
- As informações sobre os autores (nome, filiação, Lattes e e-mail) devem ser cuidadosa e obrigatoriamente preenchidas na área de **“Metadados”**. Estes dados serão consultados e adicionados ao trabalho, em caso de publicação. Sendo que, **apenas** o preenchimento do ORCID ID não é obrigatório. **É obrigatório o preenchimento do Currículo Lattes no espaço “URL”**. Para caso de autores estrangeiros, solicita-se a criação de cadastro na Plataforma Lattes. Sem o link do Currículo Lattes o processo editorial **NÃO** será iniciado;
- No campo “sobrenome” os colaboradores deverão preencher com o último nome obedecendo ao formato de citação, para que facilite os mecanismos de indexação e de referências bibliográficas ao seu trabalho.

Exemplo: Horta (sobrenome), José (nome) da Silva (nome do meio).

2. TRABALHOS:

- Devem ser originais, inéditos e não submetidos a nenhum outro processo editorial. A *Temporalidades* publica artigos escritos em **português, inglês** ou **espanhol**. Os textos em língua estrangeira não serão traduzidos;
 - Artigos livres e para dossiê: devem ter no **máximo 25** laudas e no **mínimo 10**;
 - Resenhas: **máximo 04** laudas e **mínimo 02** (ver item 6);
 - Traduções: não há limite de páginas (ver item 7);
 - Transcrição documental comentada: não há limites de página (ver item 8);
- Como a Revista *Temporalidades* adota o sistema AUTOR-DATA para configuração das citações nos trabalhos – que será explicado detalhadamente abaixo – as referências bibliográficas deverão constar no final do texto e as páginas não serão contabilizadas no valor máximo acima descrito. **Ressalta-se que referências bibliográficas são apenas os títulos utilizados/citados no texto.**

3. FORMATAÇÃO:

3.1 Página:

- Margem superior e esquerda: **3cm**;
- Margem inferior e direita: **2cm**.

3.2 Título e pré-textual:

- **Título em Português:** fonte *Garamond*, tamanho 20, negrito, centralizado, primeira letra maiúscula e demais em minúsculo (exceto nomes próprios), sem espaçamento entrelinhas e entre parágrafos;
- **Título traduzido em língua estrangeira** (fica a critério do colaborador se em Inglês ou Espanhol): fonte *Garamond*, tamanho 18, sem negrito, centralizado, primeira letra maiúscula e demais em minúsculo (exceto nomes próprios), sem espaçamento entrelinhas e entre parágrafos;

Obs.:

- Título em inglês apenas para artigos em inglês;
- Título em espanhol e inglês para artigos em espanhol.
- **Resumo:** o resumo deverá acompanhar as línguas escolhidas pelo colaborador; com máximo de 12 linhas (somente para Artigos e Transcrições Comentadas) e espaçamento simples. Logo, serão dois resumos, um em português e outro em língua estrangeira, seguindo essas normas;
- **Palavras-chave:** 03 (três) palavras nas línguas escolhidas pelo colaborador separadas por ponto e vírgula, com a primeira letra em maiúsculo e demais em minúsculo. (Artigos e Transcrições Comentadas).

3.3 Corpo do texto:

- Fonte *Garamond*, tamanho 12;
- Espaçamento entrelinhas 1,5;
- Espaçamento entre parágrafos “depois” 6pt;
- Primeira linha do parágrafo com recuo especial de 1,25cm;
- Nas referências bibliográficas o espaçamento é simples e entre parágrafos “depois” 6pt;
- Após título, subtítulo, resumos e palavras-chaves saltar uma linha no tamanho de fonte do texto anterior;
 - Subtítulos e subdivisões: em negrito, sem numeração, recuo 1,5cm;
 - Os títulos de obras citados no corpo do texto devem estar em itálico, sem aspas; • Citações: se no texto, colocar entre aspas, sem itálico;
- Citações com mais de 3 linhas: sem aspas, recuo de 4cm, fonte 11, sem espaçamento entrelinhas, Espaçamento entre parágrafos “depois” 12pt;
 - Interferências do autor nas citações devem estar entre colchetes;

- Supressão de texto com três pontos entre colchetes. Ex.: “A carta [de dom João V] determinava que os governadores das capitanias [...] ordenassem obediência às câmaras municipais”.
- Palavras estrangeiras e nome de instituições: em itálico e sem aspas;
- Citações em língua estrangeira deverão ser traduzidas, de modo que o original apareça no texto (trecho traduzido em nota de rodapé caso o original apareça no corpo do texto, ou o contrário, à preferência do autor).

❖ **Modelo de Artigo formatado:**

https://drive.google.com/file/d/1zPZ_vhKxHlBjACQMNiKqL3_UvPcQ2_4Xo/view

4. CITAÇÕES, NOTAS DE RODAPÉ E REFERÊNCIAS:

4.1. Citações

- A Temporalidades adota o sistema AUTOR-DATA para configuração das citações nos trabalhos. Artigos estruturados em outros sistemas NÃO serão aceitos;
- Devem ser seguidas as normas da ABNT NBR-10520 para citações no formato AUTOR-DATA (tópico 6.3.) As normas seguem abaixo (mas também podem ser encontradas no seguinte link: < <http://www.usjt.br/arq.urb/arquivos/nbr10520-original.pdf> >);

• Sistema AUTOR-DATA

Neste sistema, a indicação da fonte é feita:

- a) pelo sobrenome de cada autor ou pelo nome de cada entidade responsável até o primeiro sinal de pontuação (em caixa alta); seguido(s) da data de publicação do document; e da(s) página(s) da citação. No caso de citação direta, separados por vírgula e entre parênteses.

Exemplos:

No texto:

A chamada “pandectística havia sido a forma particular pela qual o direito romano fora integrado no século XIX na Alemanha em particular.” (LOPES, 2000, p. 225).

Na lista de referências:

LOPES, José Reinaldo de Lima. **O Direito na História**. São Paulo: Max Limonad, 2000.

No texto:

Bobbio (1995, p. 30) com muita propriedade nos lembra, ao comentar esta situação, que os “juristas medievais justificaram formalmente a validade do direito romano ponderando que este era o direito do Império Romano que tinha sido reconstituído por Carlos Magno com o nome de Sacro Império Romano.”

Na lista de referências:

BOBBIO, Norberto. **O positivismo jurídico**: lições de Filosofia do Direito. São Paulo: Ícone, 1995.

No texto:

De fato, semelhante equacionamento do problema conteria o risco de se considerar a literatura meramente como uma fonte a mais de conteúdos já previamente disponíveis, em outros lugares, para a teologia (JOSSUA; METZ, 1976, p. 3).

Na lista de referências:

JOSSUA, Jean Pierre; METZ, Johann Baptist. Editorial: Teologia e Literatura. **Concilium**, Petrópolis, v. 115, n. 5, p. 2-5, 1976.

No texto:

Merriam e Caffarella (1991) observam que a localização de recursos tem um papel crucial no processo de aprendizagem autodirigida.

Na lista de referências:

MERRIAM, S.; CAFFARELLA, R. **Learning in adulthood: a comprehensive guide**. San Francisco: Jossey-Bass, 1991.

No texto:

“Comunidade tem que poder ser intercambiada em qualquer circunstância, sem quaisquer restrições estatais, pelas moedas dos outros Estados-membros.” (COMISSÃO DAS COMUNIDADES EUROPÉIAS, 1992, p. 34).

Na lista de referências:

COMISSÃO DAS COMUNIDADES EUROPÉIAS. **A união européia**. Luxemburgo: Serviço das Publicações Oficiais das Comunidades Européias, 1992.

No texto:

O mecanismo proposto para viabilizar esta concepção é o chamado Contrato de Gestão, que conduziria à captação de recursos privados como forma de reduzir os investimentos públicos no ensino superior (BRASIL, 1995).

Na lista de referências:

BRASIL. Ministério da Administração Federal e da Reforma do Estado. **Plano diretor da reforma do aparelho do Estado**. Brasília, DF, 1995.

- b) pela primeira palavra do título seguida de reticências, no caso das obras sem indicação de autoria ou responsabilidade; seguida da data de publicação do documento; e da(s) página(s) da citação. No caso de citação direta, separados por vírgula e entre parênteses.

Exemplo:

No texto:

“As IES implementarão mecanismos democráticos, legítimos e transparentes de avaliação sistemática das suas atividades, levando em conta seus objetivos institucionais e seus compromissos para com a sociedade.” (ANTEPROJETO..., 1987, p. 55).

Na lista de referências:

ANTEPROJETO de lei. **Estudos e Debates**, Brasília, DF, n. 13, p. 51-60, jan. 1987.

- c) se o título iniciar por artigo (definido ou indefinido), ou monossílabo, este deve ser incluído na indicação da fonte.

Exemplos:

No texto:

E eles disseram “globalização”, e soubemos que era assim que chamavam a ordem absurda em que dinheiro é a única pátria à qual se serve e as fronteiras se diluem, não pela fraternidade, mas pelo sangramento que engorda poderosos sem nacionalidade. (A FLOR..., 1995, p. 4).

Na lista de referências:

A FLOR Prometida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 4, 2 abr. 1995.

No texto:

“Em Nova Londrina (PR), as crianças são levadas às lavouras a partir dos 5 anos.”
(NOS CANAVIAIS..., 1995, p. 12).

Na lista de referências:

NOS CANAVIAIS, mutilação em vez de lazer e escola. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1995. O País, p. 12.

4.2. Notas de rodapé (ou notas de pé de página)

- Devem ser restritas ao indispensável; devem ser numeradas sequencialmente e elencadas ao final da página na qual foram mencionadas. Texto justificado, fonte Garamond 10, espaçamento simples.

4.3. Referências Bibliográficas

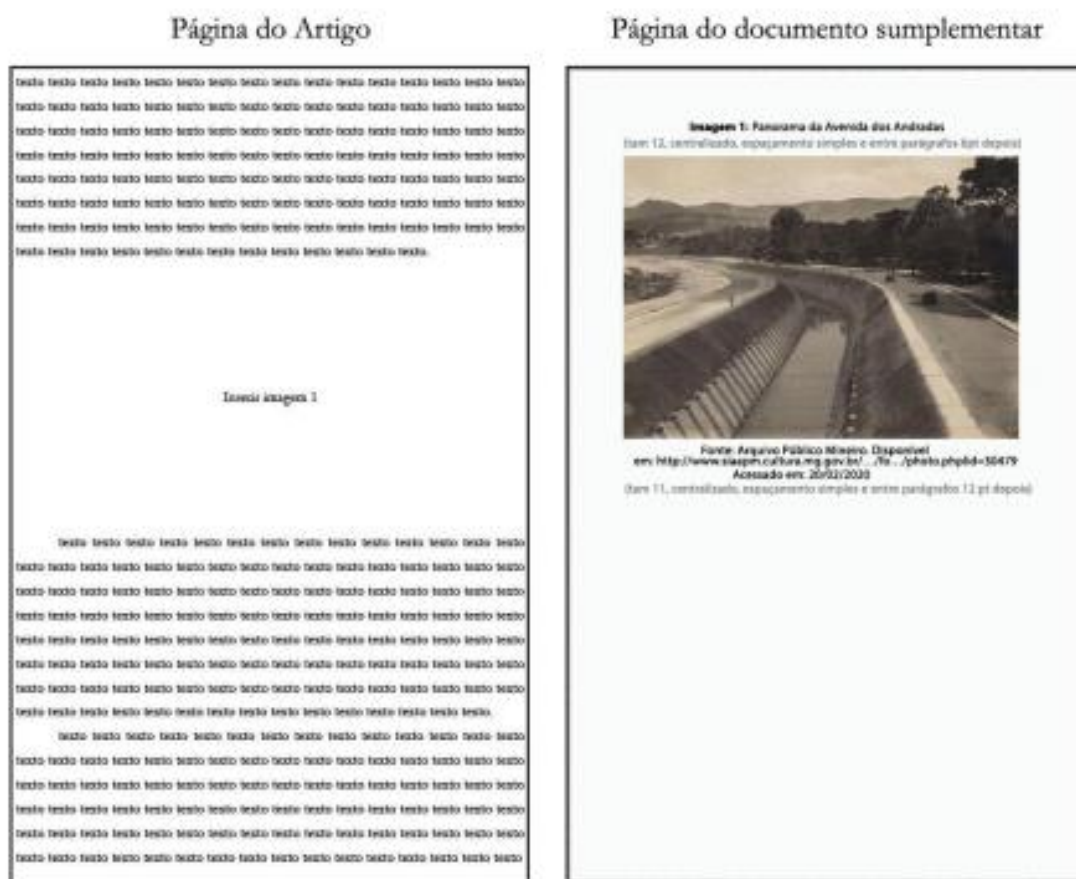
- As referências bibliográficas deverão ser informadas, na íntegra, ao final do texto; devem ser feitas segundo as normas da ABNT NBR-6023 para referências, utilizando-se o modo negrito para destaque dos títulos. As referidas normas, bem como seus respectivos exemplos de aplicação encontram-se no site <
<http://www.usjt.br/arq.urb/arquivos/abntnbr6023.pdf>>.

5. IMAGENS:

- No momento da submissão do artigo, as imagens deverão ser anexadas em documento à parte, salvo no formato aceito pela Revista (doc/docx, RTF ou Open Office), com legenda adequada e serão submetidas como arquivo complementar (existe uma opção no próprio sistema durante o processo de submissão).
- A inclusão das imagens seguirá a norma ABNT NBR 14724, ou seja, todos os recursos visuais (desenhos, esquemas, fluxogramas, fotografias, gráficos, imagens, mapas, organogramas, plantas, quadros, retratos e tabelas) devem ser identificados na parte superior contendo:
 - a) palavra designativa em negrito, tam. 12 (Imagem, Gráfico, Tabela etc.);
 - b) número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos em negrito, tam. 12 (Imagem 1, Gráfico 3 etc.);
 - c) respectivo título e/ou legenda explicativa sucinta, tam. 12.
- As imagens devem incluir fonte com referência bibliográfica completa (devem ser colocadas abaixo da imagem – tam. 11, espaçamento depois 12 pt, espaçamento entre linha simples);

- As imagens contam na paginação final do artigo;
- Formatos aceitos pela Revista: TIFF, PNG ou JPEG;
- Em caso de imagens digitalizadas, elas deverão obedecer a resolução mínima de 300 dpi, e salvas em um dos formatos acima mencionados;
- Os autores deverão **se responsabilizar pela autorização dos direitos de divulgação das imagens**, além da resolução da mesma. A *Temporalidades* não realizará substituição de arquivos de imagem com problemas de resolução.

Exemplo:



6. RESENHAS:

- Devem ser de livros publicados há no máximo 2 anos;
- O título é opcional. Nesse caso, as **referências completas da obra resenhada** devem aparecer abaixo desse título;
- Também serão aceitas resenhas cujo título seja a própria referência da obra resenhada; Não serão aceitas resenhas em coautoria.
 - Ter no máximo 4 laudas e o mínimo de 2;

❖ Modelo de Resenha formatado:

https://drive.google.com/file/d/1ZW7EW9Oao8_BG1xsjsN_raXUJHb

[dVMx/view](#)

7. TRADUÇÕES:

- Serão aceitas traduções de textos inéditos para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas da autorização de tradução do texto original;
- O texto original deve ser anexado na submissão.
- O título é opcional. Nesse caso, as **referências completas do texto traduzido** devem aparecer abaixo desse título;
- Também serão aceitas traduções cujo título seja a própria referência do texto traduzido;
- É preciso especificar, em nota de rodapé, o tipo de tradução realizada: completa, parcial ou abreviada (nos dois últimos casos é necessário especificar as partes traduzidas e as excluídas).

❖ Modelo de Tradução formatado:

https://drive.google.com/file/d/17iVtd_faxFbTuFSg4WKxU98H5EvrK1U9/view

8. TRANSCRIÇÕES COMENTADAS DE DOCUMENTOS:

- A *Temporalidades*, na seção de transcrição documental comentada, tem como objetivo publicar fontes inéditas e de relevante contribuição para os estudos históricos. **Aceitaremos somente transcrições realizadas na íntegra**, sendo que **não há limites de páginas para o documento transcrito**;
- A transcrição do documento deve ser acompanhada de **um comentário de no mínimo 3 e no máximo 6 páginas**, que apresente a fonte pesquisada:
 - autor deve indicar a notação e Instituição de Memória na qual a fonte se deposita (textualmente ou em nota de rodapé);
 - suas formas de acesso, os motivos de sua escolha;
 - avaliá-la por meio dos procedimentos pertinentes envolvidos na sua feitura, os órgãos e/ou instituições produtoras;
 - A análise deve apresentar as possibilidades de pesquisa apresentadas pelo documento e seu diálogo com a produção historiográfica.

8.1 Formatação das transcrições:

- O título é opcional. Nesse caso, as **referências completas do texto transcrito** devem aparecer abaixo desse título;

- Também serão aceitas transcrições cujo título seja a própria referência do texto transcrito;
 - Espaçamento 1,5, fonte Garamond 12, seguindo necessariamente a estruturação e disposição do documento transcrito, ou seja, **obedecendo a sua divisão paragrafada, de linhas e paginação;**
- As páginas devem ser indicadas, no corpo da transcrição, entre colchetes e em itálico.
Exemplo: [fl. 24], [fl. 24vfl. 17, em branco];
- Se o texto transcrito não possui paginação, o proponente deve paginar;

Obs.: Para a transcrição documental, a *Temporalidades* solicita aos proponentes a consulta das “Normas Técnicas para transcrição e Edição de Documentos Manuscritos”, que se encontra disponível em formato PDF na seção “Diretrizes para Autores” da Revista, a mesma onde se encontra este presente arquivo.

- Normas Técnicas para transcrição e Edição de Documentos Manuscritos: <https://drive.google.com/file/d/0B3fXGJPILUnkNGdjTkxMX3ZLSjQ/view>

8.2 Algumas Convenções:

- Para terminologias não precisas e lacunares nos documentos, o transcritor deverá indicar a palavra "ilegível" em itálico entre colchetes [*ilegível*]. Diante da possibilidade de observar parte desta palavra e inferir sobre a mesma, poder-se-á grafá-la em itálico entre colchetes [];
- As partes do documento danificadas por corrosão de tinta, umidade, rasgos ou corrosões por insetos deverá ser indicada pela expressão "corroído" em itálico acrescido da dimensão da perda de informações: [*corroídas ± 9 linhas*];
- Qualquer inferência dos produtores do documento ou de seus manipuladores deve ser inserida no texto entre os sinais <...> e também explicações em notas de rodapés;
 - As assinaturas em raso ou rubricas serão transcritas em itálico;
 - Os sinais públicos serão indicados entre colchetes e em grifo: [*senal público*];
- Os selos, sinetes, lacres, chancelas, estampilhas, papéis selados e desenhos serão indicados de acordo com a sua natureza entre colchetes e grifado: [*estampilha*];
- Os dizeres impressos e o valor das estampilhas serão transcritos dentro de colchetes e em grifo: [*estampilhas*].

❖ Modelo de Transcrição formato:

https://drive.google.com/file/d/11ADLaVLUzZBoWFy_ogpjMz68tQvY43K-/view

9. OBSERVAÇÕES FINAIS:

As revisões dos textos são de responsabilidade dos respectivos autores. Os textos somente serão considerados aceitos após se ajustarem a todas as normas de formatação. Em caso de adaptação pelos editores das normas de publicação acima, estas serão feitas sem consulta. Não é de responsabilidade dos editores ou dos pareceristas revisão e correção gramatical e ortográfica, sendo obrigatoriamente função do autor;

Os direitos autorais dos artigos publicados pertencerão aos respectivos autores e estes não receberão nenhuma remuneração, pois a *Temporalidades* não tem fins lucrativos.

Ao enviar seu artigo, o autor declara estar ciente e de acordo com todas as especificações acima.